

FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA
ÉS
A MODERN FILOLÓGIAI TÁRSASÁG
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA



BALASSI KIADÓ, BUDAPEST

2001

XLVII. ÉVF. 1-2. SZÁM

FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA
ÉS
A MODERN FILOLÓGIAI TÁRSASÁG
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA

Szerkesztőbizottság

ABÁDI NAGY ZOLTÁN, GERA JUDIT, KOVÁCS ÁRPÁD, MASÁT ANDRÁS,
PÁL JÓZSEF, SARBU ALADÁR, SZABICS IMRE, TÖRÖK ENDRE, VÖRÖS IMRE

A szerkesztőbizottság elnöke
DOMOKOS PÉTER

Főszerkesztő
KEREKES GÁBOR

Technikai szerkesztő
MÜLLER MÁRTA

Előfizethető a Balassi Kiadó Terjesztési Irodáján
1013 Budapest, Attila út 20.
Tel.: 214-9673; tel./fax: 214-4627
E-mail: balassiterjesztes@axelero.hu
Előfizetési díj egy évre 1200 Ft

MEGVÁSÁROLHATÓ

BALASSI KÖNYVESBOLT
1023 Budapest, Margit u. 1.
Tel.: 335-2885; tel./fax: 212-0214
E-mail: balassikonyvesbolt@axelero.hu

MAGISZTER KÖNYVESBOLT
1052 Budapest, Városház u. 1., tel.: 338-2440

KIS MAGISZTER KÖNYVESBOLT
1053 Budapest, Magyar u. 40.
Tel.: 327-7796; fax: 327-7797

KORTÁRS MŰVÉSZETI KÖNYVESBOLT
1011 Budapest, Budai Vár „A” épület
Tel.: 375-7533/145; fax: 212-2534

ÍRÓK BOLTJA
1061 Budapest, Andrássy út 45.
Tel.: 322-1645; 342-4336; fax: 342-4311

ATLANTISZ KÖNYVSZIGET
1052 Budapest, Piarista köz 1., tel./fax: 267-6258

Ignoranz, Wahnsinn und Künstlertum

(Ein Daseinsmodell von Thomas Bernhard)

MIKLÓS GYÖRFFY

Die Figuren von Thomas Bernhard sind immer Leidende, meistens sogar Todeskranke. Sie wollen ihr Dasein meistern, die Welt verstehen und erklären, das Licht irgendwelchen Sinns in ihrem Leben entdecken, sind aber ihrem unausweichlichen Scheitern und der endgültigen Seinsverfinsterung von vornherein ausgeliefert. Die Texte stellen Versuche der Ablenkung dar, meist verbale, die aber sich nur einstweilig, eben auf die Dauer des Textes, durchsetzen können. „Hätten wir nicht die Fähigkeit uns abzulenken / geehrter Herr / müßten wir zugeben / daß wir überhaupt nicht mehr existieren / die Existenz ist wohlgemerkt immer / Ablenkung von der Existenz.“¹ Am Ende folgt dann immer die Erschöpfung, die Absage, das Verstummen, die Verfinsterung, der Tod.

Im Stück *Der Ignorant und der Wahnsinnige* (1972), das an den Anfängen des dramatischen Werks von Bernhard steht, treten drei Figuren auf, die ein jeweils unterschiedliches Verhältnis zu ihrem Leiden am Dasein haben. Der erste Teil spielt in der Operngarderobe der Königin der Nacht aus der *Zauberflöte* von Mozart, wo der blinde und seit dem ersten Auftreten seiner Tochter der Trunksucht verfallene Vater zusammen mit dem Doktor, einem kunstsinnigen Freund in angespannter Ungeduld auf das Kommen der Sängerin wartet, die immer im letzten Moment in der Oper eintrifft. Der Doktor, der eine weltbekannte Kapazität im Bereich der Anatomie sein soll, erklärt detailliert die Sektion einer menschlichen Leiche dem immer nervös werdenden Vater. Als die Ouvertüre schon begonnen hat, kommt die Tochter, die größte Koloratursängerin der Welt doch an, und wird von Frau Vargo zu ihrem Auftritt schnell gekleidet und weiß geschminkt („das unterstreicht die Künstlichkeit“).

Der zweite Teil spielt nach der Aufführung im Restaurant *Drei Husaren*. Die drei Figuren, während sie soupieren und Champagner trinken, setzen ihre absurde Unterhaltung fort, wobei der Doktor mit seinen Erläuterungen zur Obduktion und verallgemeinernden Sentenzen über Kunst und Medizin tonangebend ist. In einer plötzlichen Laune entscheidet sich die Königin, ihre nächsten Auftritte abzusagen. Sie hustet immer mehr, als Zeichen einer bald ausbrechenden, tödlichen Erkrankung, die eben ihre Sprachorgane und dadurch ihre Stimme angegriffen hat. Langsam erlöschen die Lichter bis zur totalen Finsternis.

¹ Thomas BERNHARD, *Der Ignorant und der Wahnsinnige*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1972, S. 22–23.

Der „Ignorant“ (der Vater) und der „Wahnsinnige“ (der Doktor) sind „zwei gleich-rangige und gleichwertige, komplementäre Existenzmodelle“, ² die verschiedene und auf-einander bezogene Verhaltensformen im Umgang mit der existenziellen Todeskrankheit vertreten. Obzwar die Analysen, aus dem Titel des Stückes ausgehend, meist nur die komplementären Rollen der beiden Männer berücksichtigen, sollte die dritte Figur, die Königin als eine paradigmatische Daseinsform ebenfalls und gleichrangig ins System der Rollen einbezogen werden.

In der Tat scheint eher der Vater eine untergeordnete Rolle zu spielen, da er selten das Wort ergreift. Er ist aber als Ignorant seiner eigenen Lebenssituation und der seiner Beziehung zu den beiden anderen Figuren ins Interaktionssystem eng eingeflochten. Seine Attribute erscheinen weniger in seinen kargen, spärlichen Textstellen, als vielmehr in seinem vom Doktor reflektierten Verhältnis zu seiner Tochter und sogar in seiner Komplementarität zum Doktor. Der Vater „hängt / mit seinem ganzen Wesen / an seiner Tochter“. Er trinkt seit dem Augenblick, in welchem die Tochter zum erstenmal öffentlich aufgetreten ist. Seine latente Existenzkrise wurde dadurch offenbar, daß er seine enge Bindung zur Tochter verlor. Die Tochter bedeutete ihm eine Art Rechtfertigung und Sicherheit seines Selbstes, d. h. eine Ablenkung, wodurch er sie für einen von ihm abhängigen, einzig ihm zugehörigen Wesen halten konnte. Seitdem die Tochter singt, und sich immer mehr zur verfremdenden Koloraturmaschine entwickelt, verlor der Vater seine frühere vorgetäuschte Existenzgrundlage, und muß nun die Ablenkung anderswo finden, nämlich in der Trunksucht und in der Selbstbemitleidung. Er erlebt den Verlust und seine Leiden als Buße, als eine unabwendbare Strafe. Er schließt sich ins Unrecht ein, das ihm geschah, umso mehr, als er blind ist, bezieht die Karriere seiner Tochter ausschließlich auf sich selbst und ignoriert von nun an alles, was nicht zum „Bannkreis seiner verzweifelden, tendenziell objektlosen Innerlichkeit“ ³ gehört. Ausdruck seiner entschlossenen Ignoranz und der ihr zugrunde liegenden Abhängigkeit ist der Alkoholismus. Zu Recht wurde mehrfach darauf hingewiesen (Klug, Korintenberg, Mittermayer), daß der Vater Symptome infantiler Angst aufweist, von seiner Tochter wie von einer Mutter abhängt, und „so hat es seine Bedeutung, wenn im Text ausdrücklich zitiert wird, wie der Gesang der Königin beginnt: »O zittre nicht, mein lieber Sohn«“. ⁴

Die metaphorische Form dieser Abhängigkeit ist das Warten. Seitdem die Tochter zum erstenmal öffentlich aufgetreten ist, wartet er auf sie. Er wartet darauf, daß sie vor der Aufführung rechtzeitig in die Garderobe ankommt, und nach der Aufführung wartet er auf die nächste, wo er dann die noch spätere, die Aufführung immer mehr gefährdende Ankunft der Tochter als Zeichen ihrer immer härter werdenden Rücksichtslosigkeit erfährt. Er ignoriert alle Gründe, die ihn zu einem verzweifelden, mit Trinken betäubten, aber völlig vergeblichen und sinnlosen Warten bewegen, dennoch wartet er. Der Doktor behauptet sogar, daß von diesem Sich-gehen-Lassen des Vaters eine unglaubliche Faszination ausgehe, und er in der Finsternis seiner Blindheit eine kompetente Existenz führe, aber wie die Argumentation von Christian Klug überzeugend belegt, ist in dieser selbstbezogenen

² Christian KLUG, *Thomas Bernhards Theaterstücke*, Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1991, S. 230.

³ *Ebenda*, S. 249.

⁴ Manfred MITTERMAYER, *Thomas Bernhard*, Metzler, Stuttgart–Weimar 1995, S. 145.

Variante die Ignoranz des Vaters keine gelehrte, philosophische Daseinskompetenz, etwa im Sinne einer Mystik, die in der Verfinsterung im Finale die Oberhand erringen soll, wie das von Interpreten manchmal suggeriert wird. Es kann höchstens davon die Rede sein, daß der Doktor in seinem ständigen Rede- und Erklärungszwang vom Schweigen und von der Indolenz des Vaters fasziniert ist.

Der Vater und der Doktor – und auch die Tochter – bilden hier ein Beziehungsgeflecht, in dem die Figuren ihre dramatische Funktion gemeinsam erfüllen. „Es gehört zur Pointe des Stückes, daß die Attribute der Ignoranz und des Wahnsinns latent ineinander umschlagen: das ignorante Selbstmitleid, mit dem der Vater nur sein eigenes Unglück anstartet, erweist sich als ein methodisch ebenso konsequentes, wahnhaft verselbständigtes Verhalten wie die Verallgemeinerungsautomatismen des Doktors, die, ihrerseits ignorant, alles auf dasselbe reduzieren.“⁵

Die Ignoranz des Vaters ist eine Existenzform, die in dieser Klarheit ausgearbeitet und in die dramatische Situation ähnlich eingeflochten nicht mehr bei Bernhard vorkommt. Die Figur des Vaters kann aus dem späteren Werk am meisten mit jenen Personen in Zusammenhang gebracht werden, die, ähnlich wie der Vater, Objekte jener Redegewalt sind, die von der Hauptfigur ausgeht. Diese passiven, oft kranken Wesen, wahrhafte Parias sind bezeichnenderweise meist Frauen, wie ja der Vater auch weibliche neben den infantilen Zügen aufweist. Als seine Wesensverwandte können etwa die Frauen des Weltverbesserers und des Theatermachers, die Enkelin in *Die Macht der Gewohnheit*, die Frau Konrads in *Das Kalkwerk* oder die Perserin in der Erzählung *Ja* genannt werden. Während der Vater in seiner Ignoranz an Schlaflosigkeit leidet, erfahren wir von der Perserin das folgende: „Neben dem Bett, am Kopfende, hatte die Perserin zwei kleine Tischen stehen, auf welchen nur Medikamente, wie ich glaube, ausschließlich Schlafpulver, aufgetürmt gewesen waren. Sie sei jetzt schon zwei Wochen in diesem Zimmer, hatte sie während meiner auf diese Medikamentenschachteln und auf ihre noch immer unausgepackten Koffer konzentrierten Beobachtungen, gesagt, und sie habe in diesen zwei Wochen ihr Haus nicht verlassen. Sie habe auch nicht die Absicht, es noch einmal zu verlassen. Sie esse nichts, trinke nur Tee und sie wünsche nichts, als nur zu schlafen. Indem sie immer stärkere Schlafmittel in immer größerer Anzahl einnehme, schlafe sie noch immer tatsächlich ein. Wenn sie aufwache, nur zu dem Zweck, um wieder Schlafmittel einzunehmen.“⁶

Der Doktor verkörpert umso mehr eine Daseinsform, die in vielen Varianten bei Bernhard erscheint, ja sogar als sein Hauptthema betrachtet werden kann. Seine Hauptfiguren sind meistens Außenseiter, Sonderlinge, Wahnsinnige, Untergeher, die besessen die Welt sprachlich zu entziffern und zu erklären, sozusagen zu sezieren wollen, aber daran schließlich scheitern. Sie versagen und verlieren ihren Verstand gleichsam „vor unseren Augen“, während ihrer selbstzerredenden, selbstvernichtenden Monologen, die eben von den Fiaskos der Erklärungen und Formulierungen zeugen. Die Texte stellen den Vorgang dar, wie dieses Versagen allmählich zur endgültigen Absage, zur vollkommenen Zurückgezogenheit oder sogar zum Selbstmord führt. Je eigensinniger und krampfhafter der Mensch das Ziel zu erreichen sucht, um so mehr entfernt er sich davon. Je enger das

⁵ KLUG, a. a. O., S. 230.

⁶ Thomas BERNHARD, *Erzählungen*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1979, S. 597–598.

Netzwerk der Sprache geflochten wird, umso mehr entgleiten ihm Bedeutung und Inhalt. Es ist bekannt, wie diese Problematik mit der Philosophie Wittgensteins zusammenhängt. Geschweige denn, daß die sprachlichen Formen der Wirklichkeit entsprächen und sie wiedergäben, sie legen ihr Fessel an, destruieren sogar das Nachdenken über die Wirklichkeit. Zum Denken haben wir trotzdem kein anderes Mittel, als die Sprache. Der Widerspruch ist also unlösbar, das Vernünftigste, das wir tun können, ist zu schweigen.

Die Wahnsinnigen von Bernhard monologisieren trotzdem endlos, sie machen wahnhaft Notizen, arbeiten an ihrem vermeintlichen wissenschaftlichen Hauptwerk oder demonstrieren eben in einem Monolog über die fachgerechte Sektion einer Leiche einen zwanghaften Drang zum Zerlegen und Zersetzen. Sie sind bemüht, die unsichere und gefährdete Sprache zu festigen, im metaphorisch zu verstehenden Falle des Doktors den Prozeß der Sektion in seiner detaillierten Beschreibung zu präzisieren, und zwar durch die äußerste Ausnützung der formalen benennenden Fähigkeit der Sprache. Über der Leere des Schweigens, der faszinierenden Ignoranz klammern sie sich verzweifelt ans allgemein vereinbarte Gerüst der sprachlichen und wissenschaftlichen Strukturen an. Solange der Redefluß aus ihnen manisch-mechanisch hervorströmt, haben sie die Chance, sich heil und unversehrt zu wähnen. Der Irrsinn bricht sich aber gerade durch diese wahnwitzige Häufung Bahn. Die manische Bekundung von Ordnung, Logik und Tradition ist bereits Zwangsvorstellung.

Der Monolog des Doktors ist vielfach strukturiert. Die Beschreibung des Sektionsprozesses ist eine wissenschaftliche Produktion, die der künstlerischen Produktion der Königin gleichgestellt wird. „Der Doktor / ist eine Kapazität / in ganz Europa / schätzt man ihn / seine Bücher / und seine Schriften / sind in sämtliche / Sprachen übersetzt“,⁷ sagt die Königin, die der Doktor seinerseits die größte Koloraturängerin der Welt nennt. Er zelebriert eine „höchst virtuose Arie“,⁸ die die Koloraturarien der Sängerin assoziiert. Dadurch erscheint die Wissenschaft der pathologischen Anatomie sozusagen als Kunst, deren Motivation die gleiche ist wie die des Künstlers: eine Aussage über die Welt vollkommen zu meistern.

Die Obduktion steht zugleich für die sezierende Eigenschaft der Wissenschaft, ja sogar für die der Sprache im allgemeinen. Manfred Mittermayer verweist auf eine Arbeit von Hartmut und Gernot Böhme, die belegt, daß gerade zu Beginn der Neuzeit die Anatomie eine paradigmatische Bedeutung hatte, und „für die sich entwickelnde Naturwissenschaft die methodologischen Richtlinien gesetzt hat: Sichtbarmachen, Aufschneiden, Entdecken“.⁹ Der dem „Zerlegungs- und Zersetzungsmechanismus“ zugrunde liegende Wahnsinn des Doktors erinnert ihn daran, wie Konrad in *Das Kalkwerk* den Verstand als „chirurgisches Instrument“ einsetzt.

Das Existenzmodell des Doktors wird auch sprachlich gestaltet. Sein grotesk übertriebenes irreales Bemühen, dem apathischen Vater den Gang der Obduktion beizubringen und seine immer bereiten naturgesetzhaften Verallgemeinerungen und Sentenzen bergen eine tiefe Unsicherheit und Unruhe in sich. „So ungeheuerlich die Details in den Monologen und Scheltreden des Doktors auch sein mögen, die quasi-naturgesetzliche Haltung strebt vor allem nach Selbstberuhigung, indem sie sich immerfort zu beweisen bemüht, daß alles der

⁷ *Der Ignorant und der Wahnsinnige*, S. 96.

⁸ Bernhard SORG, *Thomas Bernhard*, Beck, München 1992, S. 160.

⁹ MITTERMAYER, a. a. O., S. 145.

Natur der Sache entspreche“.¹⁰ Der Wahnsinn des Doktors wie der anderer zentralen Bernhard-Figuren besteht darin, daß er im quasi-wissenschaftlichen Reden seine Existenz zu festigen und zu rechtfertigen sucht, und sogar vom Ehrgeiz ergriffen wird, seinem Monolog den täuschenden Schein einer künstlerischen Perfektion und Virtuosität zu verleihen. Der beunruhigenden Ignoranz und Indolenz des Vaters begegnet er dadurch, daß er ihm eine ähnliche überwältigende Produktion entgegensetzt wie die Tochter.

Es hat hier auch seine Bedeutung, was das Objekt des Sezieren ist, nämlich eine Leiche. Die Auflösung der Leiche, die früher ein lebendiger menschlicher Körper war, erhält eine ominöse Beziehung zur künstlerischen Produktion der Königin. Die künstlerische Virtuosität gedeiht „in einer Eiskälte, in der die Leichen gehalten werden müssen, um nicht zu verfaulen“.¹¹ Es ist gewissermaßen der Doktor, der mit seinem morbiden Monolog beängstigende Veränderungen in der Königin hervorruft. Er detailliert unter anderem die Auflösung und Zerlegung jenes Mechanismus, der als Koloraturmaschine funktioniert. Die Königin ist von ihrer mechanischen Produktion schon so verfremdet, als ob sie eine Leiche in sich aufbewahrte. Der Doktor entdeckt Zeichen der Veränderungen an ihr, zugleich suggeriert er aber sie herbei. Die Absage der folgenden Gastspiele, das immer häufiger werdende, bedrohliche Husten und schließlich die in Verfinsterung sinkende Erschöpfung sind Symptome einer Todeskrankheit, die sozusagen vom alles zersetzenden Monolog des Doktors herbeigeführt wird.

Die Daseinsform der Königin als Künstlerin ist – wie aus dem Obengesagten hervorgeht – der des wahnsinnigen Doktors verwandt. Der Doktor steht ihr näher, als der Vater. Das gilt für Bernhard allgemein. Seine Künstlerfiguren sind ebenfalls Besessene von verschiedenen Redeweisen, mal der Musik, mal des Theaters, mal der Malerei. Auch sie wollen ihre Ausdrucksmittel meistern, das Werk oder das Instrument vollkommen ertönen lassen, ihre Arien virtuos singen, und auch sie leiden an der Unsicherheit und Unvollkommenheit ihrer Sprache, ihrer jeweiligen Ausdrucksfähigkeit, auch sie werden von ihrer eigenen Produktion allmählich zersetzt. Dieses Ringen mit dem eigenen künstlerischen Medium steht für das allgemeine Streben nach Verstehen und Besitznahme der Welt. Kunst ist also bei Bernhard als Metapher der sprachlichen und gedanklichen Aneignungsversuche der Welt zu verstehen, und die Kunstsprachen versagen schließlich ebenso, wie diese. „Die Existenz des Künstlers ist Paradigma von Existenz überhaupt, die immer eine künstliche ist.“¹²

Die speziellen konkreten Probleme der einzelnen Kunstarten (Musik, Theater, Singen, Malerei) kommen bei Bernhard kaum zu Worte. Es geht hier vielmehr um ein abstrakt und grotesk modelliertes Verhältnis zur künstlerischen Produktion und zum Kunstinstrument. Die Hauptfigur des ersten Bernhard-Romans *Frost*, Strauch ist gleich ein Maler, aber einer, der nicht mehr malt, der die Malerei aufgegeben hat, wie er überhaupt aus der Lebenswelt in ein abgelegenes, ödes, rauhes Dorf und in seinen eigenen Ekel zurückgezogen ist. Ob Strauch ein guter oder ein schlechter Maler gewesen war, was für Bilder er gemalt hatte, ob er im Malen vielleicht ein unzureichendes Mittel der Welterfahrung entdeckt hatte, wird kaum berührt. Die Malerei ist hier bloß in Form von Überresten einer Schweise, in Sprache umwandelten Bruchstücken einer suggestiven visuellen Empfindlichkeit und Anschauung vorhanden.

¹⁰ KLUG, a. a. O., S. 231.

¹¹ SORG, a. a. O., S. 161.

¹² Herbert GAMPER, *Thomas Bernhard*, dtv, München 1977, S. 101.

Im Schauspiel *Die Macht der Gewohnheit* haben wir offensichtlich mit Dilettanten zu tun. Hier werden aber dem Leser oder dem Zuschauer wieder wichtige Informationen im herkömmlichen Sinne vorenthalten: ob die Zirkusleute das „Forellenquintett“, das sie seit zweiundzwanzig Jahren proben, je einmal zu Ende gespielt haben, ob sie wenigstens bis zu den allerersten Akkorden je angelangt sind, oder ob sie überhaupt ihre Musikinstrumente spielen können. Hier können wir gleich feststellen, daß es bei Bernhard zwischen zwei Grundtypen vom Verhältnis zur Kunst unterschieden werden soll: es gibt einerseits die Dilettanten oder die Dilettierenden, die unbedingt Kunst machen wollen, aber in einer grotesken und absurden Hoffnungslosigkeit die fernen Höhen der Kunst erstürmen. Die Figuren *Der Macht der Gewohnheit* sind in diesem Sinne gleich auf mehrfache Art zu deuten. Sie können als hinfällige, fehlbare Alltagsmenschen gelten, die sich nach einer Art von Vollkommenheit sehnen, die sie im „Forellenquintett“ erblicken, aber um diese erreichen zu können, besitzen sie nicht einmal die elementaren Fähigkeiten. Sie mögen aber auch perfekte Gaukler sein, Meister in ihrem naiven, profanen Fach, was aber sie nicht befriedigt, und sie jagen zugleich einem heiligen, aber unerreichbaren Ziel nach, weil man ohne das Stürmen des Unerreichbaren einfach nicht leben kann, nicht einmal, wenn man darüber wahnsinnig wird. Selbst jene Möglichkeit kann nicht ausgeschlossen werden, daß Caribaldi, der Zirkusdirektor ein beachtenswerter Cellist ist, aber nicht begreift, daß er sein ersehntes Ziel, die vollkommene Wiedergabe eines vollkommenen Kunstwerks mit falschen Mitteln, das heißt, mit unfähigen Dilettanten erstrebt.

Bruscon, der Theatermacher ist auch ein Dilettant, aber ein grandioser und zugleich tragikomischer. Er ist ein kolossaler Komödiant, der vor allem für sich selber Theater macht. Sein Theater, die elende, lumpige, unfähige fahrende Truppe, die aus seiner Familie besteht, hat ein einziges Ziel: es soll ihm stets zur Verfügung stehen, um darin eine Rolle spielen zu können. Theater, Komödiantentum bedeuten hier ein Mittel, wodurch man der Wahrheit entfliehen kann. Bruscon will zwar auch ein Kunstprodukt hervorbringen, er will sein Stück immer vollkommener aufführen, aber ob dieses überhaupt existiert, bleibt wieder im unklaren. Daß er es mit seiner nur zum Husten fähigen Frau und seinen plumpen, tölpelhaften Kindern vorführen will, verurteilt es allerdings vom vornherein zu einem notwendigen und grotesken Fiasko. Darin erinnert er an Caribaldi. Daß aber hier das Medium des Theaters zur Erzwingung einer welterschütternder Aussage gewählt wird, hat eine zusätzliche Bedeutung: die Lüge des Theaters ist besonders geeignet, die grausame und unerträgliche Wahrheit zu verhüllen, den Augenblick der brutalen Enthüllung zu verzögern. Dieses Motiv der trügerischen, vulgären Natur des Theaters kommt bei Bernhard immer wieder vor (so zum Beispiel in den Stücken *Minetti*, *Der Schein trügt*, *Ritter*, *Dene*, *Voss* usw.).

Durch die Berührung und Verlockung der Vollendung, die die Kunst verspricht, kommt der Mensch in die Nähe des Wahnsinns. Das haben die Dilettierenden von Bernhard mit den Professionellen gemein. Der Schauspielkünstler Minetti, einer der einsamen Künstlermonstren Bernhards, sagt in dem nach ihm betitelten Stück: „Der Künstler ist erst der wahre Künstler / wenn er durch und durch wahnsinnig ist / wenn er sich in den Wahnsinn hineingestürzt hat / bedingungslos / sich zur Methode gemacht hat / Der wahre Künstler mein Kind hat sich den Wahnsinn / seiner Kunst zur Methode gemacht.“¹³

¹³ Thomas BERNHARD, *Minetti. Ein Porträt des Künstlers als alter Mann*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1977.

Solche wahren, perfekten KünstlerInnen sind die Koloratsopranistin und der Pianist Glenn Gould in der Erzählung *Der Untergeher*. Diese Virtuosen Bernhards beherrschen vollkommen ihre Instrumente und Ausdrucksmittel, und sind „weltberühmt“. Die Gesangkunst der größten Koloratsopranistin der Welt stellt eine Perfektion und Virtuosität dar, die schon jenseits der menschlichen Welt ist und zum Selbstzweck, ganz und gar zur eiskalten Methode geworden ist. Wie abstrakt und schemenhaft die jeweilige Kunstart bei Bernhard erscheinen kann, zeigt in diesem Stück, daß die wichtigste und im Grunde genommen einzige Eigenschaft der Sängerin, ihr perfektes Können als „dramatische“ Handlung nur beiläufig markiert wird. Sie markiert in ihrer Garderobe einige einübende Koloraturen genauso, wie die Zirkusleute in *Die Macht der Gewohnheit* nur bis zu Markierungen der Bogenstriche kommen. Sonst wird alles zur Sprache, und zwar nicht einmal als Texte der Sängerin selbst, sondern vielmehr als Bestandteile des Monologs vom Doktor.

In *Der Untergeher* werden gleich drei Figuren behandelt, die in die fernen, transzendenten Höhen der Kunst streben. Da kommt aber von ihnen nur Glenn Gould an. Glenn Gould will im Grunde Klavier sein. Er will mit der Natur nicht zu tun haben, er will sich zu einem „Kunstprodukt“, zu einer „Kunstmaschine“ machen. „...zeitlebens wollen wir Klavier und nicht Mensch sein, entfliehen dem Menschen, der wir sind, um ganz Klavier zu werden, was aber mißlingen muß [...] Manchmal kommen wir diesem Ideal nahe, sagte er, ganz nahe, dann, wenn wir glauben, schon verrückt zu sein, auf dem Weg quasi in den Wahnsinn, vor welchem wir uns wie vor nichts fürchten.“¹⁴ Die Natur ist aber stärker als wir, und sogar der mit sozusagen göttlicher Begabung begnadete Klavierspieler Glenn Gould kann im Klavier und in Bach nicht völlig aufgehen, und auf der Spitze seiner Laufbahn zieht er die unausweichliche Schlußfolgerung: er hört auf. Die Königin der Nacht endet in einer tödlichen Erschöpfung.

Die Hauptfigur *Der Untergehers* ist aber nicht Glenn Gould, sondern Wertheimer und die Erzählfigur selbst. Glenn Gould spielt in der Erzählung eine ähnliche Rolle, wie das „Forellenquintett“ in *Die Macht der Gewohnheit* und Schumann in der Erzählung *Ja ...* oder hier im „Untergeher“ die „Goldberg-Variationen“, mit denen Glenn Gould ja vollkommen eins wird: er stellt ein Ideal dar, das die wahren Bernhard-Figuren vergeblich erreichen wollen. Wertheimer und der Erzähler scheitern daran, daß sie die „Goldberg-Variationen“ nie so perfekt spielen können, wie Gould. Wertheimer wollte lange nicht zugeben, was er im Grunde schon wußte. Er hätte zu einem weltberühmten Klaviervirtuosen werden können, aber nicht zum Größten, zum Besten. Die „untergehenden“ Figuren von Bernhard wollen aber alle die äußerste Perfektion, die lückenlose Wahrheit. Auch Wertheimer zieht schließlich die entsprechende Konsequenz: er läßt seinen Bösendorferflügel versteigern. Der Erzähler, der ebenfalls bei Horowitz in Salzburg studierte und Pianist werden wollte, hatte seinen Steinway schon früher an eine neunjährige Lehrertochter verschenkt, damit sie ihn in der kürzesten Zeit ruiniere. Wertheimer und der Erzählerfigur zeigen einleuchtend, wie eng bei Bernhard die Künstlerfiguren mit den irrsinnigen Zettelmachern und Verstandschirurgen zusammenhängen: Wertheimer und der Erzähler fangen als Künstler an, aber weil sie im Grunde weder groteske Dilettanten oder Komödianten, noch Kunstmaschinen sind, enden sie als manische Notizenmacher, wie sie viele Bernhard-Figuren von vornherein sind.

¹⁴ Thomas BERNHARD, *Der Untergeher*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1983, S. 118.

Der Ignorant und der Wahnsinnige stellt ein Existenzmodell dar, das vielfache Bezüge auf das gesamte Lebenswerk Bernhards aufweist. Es hat wenig Sinn, Komponenten dieses Modells philosophisch festlegen zu wollen, obwohl einschlägige Versuche schon unternommen wurden. Christian Klug behauptet etwa, daß der Vater als Mystiker und Apokalyptiker argumentiere, der Doktor als Empiriker und Determinist.¹⁵ Es erscheint mir aber wichtiger, da es hier schließlich um ein Drama geht, daß die einzelnen Rollen einander bedingen und wie Mittermayer ausdrückt: „übereinanderprojiziert sind“. „Sie sind Beispiele für verschiedene Formen des Umgangs mit der individuellen Lebenssituation.“¹⁶ Der Vater zieht konsequent in sich selbst zurück, und ignoriert das Angebot der Außenwelt an Wahrheiten. Der Doktor flieht vor sich selbst in Formulierungen und Verallgemeinerungen über die Außenwelt, kommt aber ebensowenig zu sicheren, verlässlichen Wahrheiten an. Die Künstlerin balanciert zwischen Ignoranz und Wahnsinn, vorübergehend geht ihre Natur, ihr Selbst in der Kunst auf, am Ende gewinnt die Natur doch die Oberhand.

Die Frage, wie sich der Wortkünstler Bernhard zu seinen eigenen Künstlerfiguren verhielt, wie seine virtuose Sprachmethode die Problematik der Figuren zu formalisieren und zur Sprachkunst werden zu lassen versuchte, kann hier nicht mehr dargelegt werden. Es wird nur soviel zum Schluß angedeutet, daß dem Künstler Bernhard durch seine mehrschichtigen, die einzelnen Schichten mehrfach reflektierenden und relativierenden Redeweisen ein genialer Ausgleich zwischen seinen beiden Künstlertypen gelang: er war närrisch dilettierender Komödiant und einsamer Sprachperfektionist zugleich. Er wollte zur Sprach- und Redemaschine werden, wie sein Held Gould zum Klavier, aber gleichzeitig betrachtete er sowohl sein eigenes, als auch das ganze zeitgenössische Künstlertum mit ironisch-bitterer Skepsis, und vielleicht verdanken wir dieser paradoxen Haltung, daß er abweichend von seinen Helden nie aufhörte.

¹⁵ KLUG, *a. a. O.*, S. 231.

¹⁶ MITTERMAYER, *a. a. O.*, S. 144.

Thomas Bernhard – eine Literatur des Objektverlustes

ENDRE KISS

Die Frage nach dem Realismus von Bernhard ist in unseren Tagen nicht mehr eine Frage der literaturtheoretisch und literaturkritisch getarnten Kulturpolitik oder – im besseren Fall – die der kulturpolitisch und ideologisch relevanten Literaturtheorie (oder Literaturkritik), sondern eine kognitive, wenn nicht eben erkenntnistheoretische Problematik. Der von ihm hergestellte Realitätsbezug entsteht nämlich nicht nur nach den Konventionen des literarischen Realismus, obwohl die in die Sprache der einzelnen Protagonisten aufgenommenen Realitätsbezüge die eindeutige und durchschlagende Ambition haben, „wirklicher“ als eine literarisch-konventionelle Darstellung zu sein. Es ist weder das einzige noch das erste Paradoxon um Thomas Bernhard, daß seine betonte und angestrenzte Ambition, „wirklicher“ zu sein als selbst auch die realistische Konvention es kann, seine Persönlichkeit auch außerhalb des engen Kreises des Literarischen zu einem sozial relevanten Phänomen gemacht hatte.

Unsere These ist, daß der bestimmende Realitätsbezug von Thomas Bernhard ein negativer ist. Sie ist aber keine philosophische oder von sonst welcher anderen Dimension der Reflexion herbeigeholte Negativität. Diese Negativität ist eine spezifisch „positive“ Negativität, worunter ein Prozeß verstanden wird, während dessen die betreffenden Subjekte ihre bestimmenden und identitätsbildenden Objekte verlieren. Es ist, wie wir es im Laufe dieser Ausführungen definitiv nennen werden, ein Prozeß des Objektverlustes und Thomas Bernhard der klassische Autor, wenn eben nicht der historisch bleibende Klassiker dieses Objektverlustes.

Der Objektverlust kann sowohl inner- wie auch außerliterarisch bestimmt bzw. beschrieben werden. Innerliterarisch haben wir mit jenem Phänomen zu tun, welches mit dem Verschwinden einer literarischen Gegenständlichkeit gleich ist. Man kann dabei ohne Probleme aus einem allgemein, noch nicht spezifisch beschriebenen Begriff der literarischen Gegenständlichkeit ausgehen. Auf diese Weise kann man, immer noch im allgemeinen verbleibend, das Phänomen der Dekonstruktion bzw. des Dekonstruktivismus etwa als den vollzogenen Endpunkt des literarischen Objektverlustes ansehen, in welcher der in Frage stehende Verlust des Gegenstandes tatkräftig auch noch dargestellt und deshalb praktiziert wird.

Eine auch nur einigermaßen vollständige Beschreibung der außerliterarischen Phänomene des Objektverlustes würde ins Unermessliche führen. Um jeden Preis hervorzuheben wäre das Phänomen des Objektverlustes auf dem Gebiet der Psychologie. Dies ist kein Zufall, um so weniger, weil die Verbundenheit des Psychologischen mit Objekt-Subjekt-Strukturen ebenso tief ist wie die des Literarischen mit dem Prinzip der Mimesis. Nur sei an Begriffe der Freudschen Psychoanalyse wie „Partialobjekt“, „Objektbesetzung“, „Objektlibido“ oder an die verschiedenen Fixierungen auf das Objekt erinnert, die alle von dieser evidenten und untrennbaren Beziehung zum Objekt gekennzeichnet sind. Unschwer ließen sich die so aufgefassten Objekt-Subjekt-Beziehungen auch in der universalen Geschichte der Philosophie nachweisen, mit Ludwig Feuerbach an der Spitze, dessen ganze

Philosophie am tiefsten von der Objektbesetzung konstituiert worden ist. Daß ohne Objekt–Subjekt-Relation im wesentlichen keine Philosophie existieren kann, versteht sich ebenfalls von selber. Feuerbachs Beispiel ist hier nicht beliebig gewählt worden, denn er verdient es auch, in diesem Zusammenhang beim Namen genannt und erinnert zu werden. Seine Philosophie thematisiert nämlich nicht nur das notwendige Aufeinanderangewiesen-sein von Objekt und Subjekt in jeder Philosophie, sondern er zeigt die wirkliche und tiefe Verbundenheit der beiden Momente nach. Er zeigt nicht nur, wie das Subjekt das Objekt „macht“, er zeigt es auch, wie das Subjekt überhaupt nur am Objekt Subjekt werden kann. Darüber hinaus thematisiert Feuerbach auch noch eine Dimension, die für unseren Begriff des Objektverlustes von entscheidender Bedeutung sein wird. Er weist nach, daß alles, was man gemeinhin unter dem Sammelbegriff „*Sinnfrage*“ subsumiert, untrennbar mit den relevantesten Objektbezügen verbunden ist. Mit anderen Worten: *Ohne Objekte kein Sinn*. Es versteht sich von selber, daß in der jetzt folgenden Darstellung des *Objektverlustes im Werk Thomas Bernhards* oder *des Werkes von Thomas Bernhard als eines des Objektverlustes par excellence* diese Verallgemeinerung mit Abstand die eigentlich wichtigste ist. Denn hinter jedem Prozeß des Objektverlustes und so auch im Oeuvre von Thomas Bernhard steht auch der Verlust oder der Selbstverlust des Subjektes, auch wenn die Wahrheit dieses Zusammenhangs in den nacheinander folgenden einzelnen historischen Etappen hinter den Kulissen manchmal auch zu verschwinden scheint.

Das Phänomen des Objektverlustes, wenn es relevant wird, trifft natürlich das Literarische am härtesten. Dieser Prozeß ging in der Musik (so schwer es auch ist, den „Gegenstand“ der Musik auch exakt zu beschreiben) bereits vor einem Jahrhundert vor sich, sehr spektakulär und vor den Augen der ganzen intellektuellen Öffentlichkeit geschah dasselbe auch in jeder Art der bildenden bzw. der darstellenden Künste. Daß es aber auch in der Literatur, sogar, *horribile dictu*, auch in der „Prosa“ zu einem weitgehenden Objektverlust kommen kann, galt selbst noch vor zwanzig Jahren als schier unvorstellbar. Es ist nicht unser Gegenstand, über die Literatur unserer unmittelbaren Gegenwart zu schreiben, so daß wir den heutigen Stand des Objektverlustes in ihr auch nicht eigens erschließen können. Daß aber Thomas Bernhard einer der ganz wenigen Autoren war, die den literarischen Objektverlust vom Zentrum seines dichterischen Weltbildes heraus thematisiert hatten, versteht sich von selber und dies verleiht Thomas Bernhard eine *einmalige Bedeutung* in den literarischen Prozessen der letzten Jahrzehnte. Jede absolute Aussage geht in der Zeitgeschichte des Denkens und der Literatur mit entsprechenden Gefahren einher. Trotz dieser Gefahr ist Thomas Bernhard vielleicht *überhaupt* der erste Autor, der den (literarischen) Objektverlust in den Mittelpunkt seines ganzen Werkes gestellt hatte.

Das Phänomen des Objektverlustes hat *literarisch* einen paradoxen Charakter, der sich auch am Beispiel Bernhards voll bewahrheitet. Wie bereits nicht mehr aus einer Perspektive aus angedeutet, gilt das *Phänomen des Objektverlustes* überhaupt nicht als ein ursprünglich literarisches, aber auch nicht als autochthon literarisches Phänomen. Von der Nähe gesehen, hat es einen *psychologisch* klaren Gehalt,¹ darüber hinaus kann es – in entsprechend verallgemeinerter Form – noch einen *generell-sozialontologischen* Sinn haben,

¹ *Psychologisch* ließe sich dieses Phänomen als eine kritische Verdichtung von Verlustmomenten und auf solche Weise als eine Herauskristallisierung einer umfassenden Erscheinung bezeichnen. S. darüber etwa: *Wörterbuch Jungcher Psychologie*, 124.

der vor allem die Funktion erfüllen kann, *einzelne Manifestationen des Objektverlustes* in einen legitimen sozial breiteren Rahmen zu stellen und auf diese Weise eventuell auch Erklärungsmuster für die Phänomene des Objektverlustes vorzubereiten.

Mit der genuinen *literarischen* Darstellung des Objektverlustes realisiert sich jedoch ein Paradoxon. Die Darstellung – jegliche Darstellung – des Objektverlustes *wird* zu einer Darstellung. Mag sie auch noch so *dekonstruktiv*, *deformativ* oder anderswie *demonstrativ* konstruiert sein, durch ihre pure Existenz generiert sie den besagten Paradoxon. *Ein Prozeß des Verlustes wird positiv dargestellt.*

Das Phänomen des Objektverlustes kann auf dem Gebiet des Literarischen nur aufgrund einer Objektssphäre aktualisiert werden, welche so weit und so allgemein, wenn eben nicht uferlos,² wie es nur möglich ist. Daß in den letzten Jahrzehnten ein umfassender Objektverlust in der literarischen Produktion vor sich ging, ist auch noch in dem Fall unsere gemeinsame Erfahrung, wenn wir mit der Definition, aber auch mit der Benennung der Gründe dieses Prozesses unsere eigenen Schwierigkeiten durchaus intensiv haben können. In diesem Sinne läßt sich etwa der Dekonstruktivismus als ein spezifischer Fall des großen und umfassenden Phänomens des Objektverlustes auffassen, indem sich in ihm ein rückwärtsgewandter Objektverlust klar beschreiben läßt.³ Als ein Objektverlust sozusagen, der das Urteil über illegitime Hypostasierungen und Gegenstandskonstitutionen verspätet vollzieht.

Daß Thomas Bernhard von Anfang an eine *Sonderstellung* im Kontext des literarischen Objektverlustes einnimmt, ist klar. Diese singuläre Position, deren einzelne Seiten und Dimensionen unseren Hoffnungen nach in diesem Versuch in gewisser Systematik sichtbar werden können, ergibt sich aus der eigenen Vision dieses Phänomens seitens Bernhard selber. Einerseits wählt er nicht mehr die für jene Zeit schon leer und rituell werdenden Formen des literarischen Objektverlustes (so ein klassisches Beispiel: *die Absurde*). Ferner gestaltet er sein Konzept vom Objektverlust direkt kontrastiv und provokativ zu den zeitgenössischen Versuchen der Literatur, ihre Objektwelt neu zu definieren. Drittens knüpft er sich an den durchaus bestimmenden Prozeß der Neuentdeckung des sog. „*polyhistorischen*“ Romans auch nicht an (folglich kann er mit dessen Objektgestaltung nichts anfangen). Viertens, und dies erweist sich heute für unsere Augen als das Allerwichtigste, er gründet eine ganze Literatur auf das Grundphänomen, ja, auf die *condition humaine* des Objektverlustes, als gerade die sogenannte Konsumgesellschaft mit ihrer Hegemonie durchbricht und die ganze Gesellschaft mit einer Unzahl neuer Objekt-Angebote bombardiert (daß diese Gleichzeitig-

² Diese Problematik hängt mit jener der literarischen Gegenständlichkeit am engsten zusammen. Prinzipiell ist es voll und ganz klar, daß der Ansatz des literarischen Objektverlustes eine Auffassung der Gegenständlichkeit involviert und impliziert, die im Prinzip jede mögliche literarische Gegenständlichkeit in sich aufnimmt. Auf literaturtheoretischen Ebenen ist die mögliche Unendlichkeit der literarischen Gegenständlichkeit auch in der sogenannten „Realismus“-Diskussion in der Gestalt des „uferlosen“ Realismus ganz dezidiert aufgekommen (s. darüber Kiss, 1993). Allgemein über literarische Gegenständlichkeit s. Kiss, 1998.

³ Wir denken an dieser Stelle konkret an jene Dimension der Dekonstruktion, wonach dieser Prozeß nachweist, dass der Autor der Vergangenheit auf *illegitime* Weise aus ihren eigenen Voraussetzungen ausging und so hätte er überhaupt nicht denken können, daß seine antizipierte darstellerische Arbeit überhaupt machbar ist. Dies ist aber in einem sehr faßlichen Sinne mit dem Phänomen des rückwärtsgewandten Objektverlustes identisch.

keit und dieser gleichzeitige Kontrast bei Bernhard nicht in ideologischer Form, *in keiner ideologischen Form* entsteht, macht die Relevanz dessen nur noch größer).⁴

Ohne das Phänomen des Objektverlustes noch voll und von allen Seiten aus beschrieben zu haben, scheint es, daß er als ein durchaus wettbewerbsfähiges Angebot zu anderen Interpretationsversuchen darstellt. So ist diese Interpretation zumindest gleichwertig mit der einer „sprachkritischen“ Deutung, einer Interpretation von dem „überreichen Bewußtsein“,⁵ mit derjenigen eines absurden Autors, mit derjenigen über eine „Verösterreichisierung des Absurden“,⁶ mit einer Kritik an der Bewältigung der Vergangenheit im Mittelpunkt, mit einer Interpretation vom Humor, etc. „Objektverlust“ ist ferner nicht eine klar umrissene Antinomie von diesen Interpretationen, *er kann ein integratives Teil von all diesen Interpretationsansätzen sein*. Denn all die angegebenen Interpretationsmöglichkeiten enthalten in sich zweifelsohne das Moment des Objektverlustes. Von einer anderen Seite aus gesehen schafft die sich verselbständigende Motivik des Objektverlustes auch einen merkwürdigen Ausgleich zwischen literarischer *Provinz* und literarischem *Zentrum*, sie sichert einen ständigen Übergang zwischen diesen beiden Sphären des Literarischen, dessen direkte soziologische und zahlreiche weitere indirekte Konsequenzen ebenfalls von der größten Wichtigkeit sind. In Kürze soll aber auch die Möglichkeit erwähnt werden, daß aus der ständigen Thematisierung des Objektverlustes *ein immanenter Drang hervorst wächst, bestehende erzählerische Konventionen abzubauen, sie gewissermaßen zu dekonstruieren*, aus dem einfachen Grunde, weil die vom Objektverlust neu geschaffenen Bedingungen die Grundlagen traditioneller Erzählkonventionen voll relativieren.

Produktiv läßt sich ein Interpretationsversuch des Objektverlustes mit jenen der *sprachorientierten* Kritik und Interpretation in Verbindung bringen, und zwar gleich auf mehreren Ebenen. Die Sprache kann, einerseits, mehrere Intonationen des literarischen Objektverlustes tragen und artikulieren,⁷ die Sprache selbst kann aber sich plötzlich wech-

⁴ Der sachliche Kern dieser Aussage ist, daß Thomas Bernhards Literatur des Objektverlustes zu einer Zeit aufkommt, als die klassische und heute schon auch historisch gewordene *Konsumgesellschaft* ebenfalls ihren Durchbruch erlebte. An manchen Stellen finden wir auch direkte Hinweise auf diese Gleichzeitigkeit, die tatsächlich existierenden inhaltlichen Verknüpfungen fallen jedoch nicht mehr in die Thematik dieser Arbeit. – Derselbe Gedanke läßt sich aber andererseits auch in jener Richtung weiterentwickeln, daß die vorangegangene Annahme auch im ganzen für Bernhards an intellektuellen Inhalten überhaupt nicht armes Werk gilt: Der ganze Komplex des Objektverlustes erscheint bei ihm „ohne Ideologie“, d. h. ohne daß er die Gesamtproblematik in einem wie immer gearteten ideologischen Diskurs artikuliert. Es besteht kein Zweifel darüber, daß diese Attitüde in einer Welt der einander bekämpfenden Ideologien eine jedes möglichen Interesses werte Einstellung war.

⁵ S. vom Verf. *Thomas Bernhard, Dichtung des Selbstbewußtseins oder Verösterreichisierung des Absurden* (Kiss, 1995).

⁶ Ebenfalls vom Verf. *Versuch über Bernhard, Handke, die Formen unseres Bewußtseins, sowie der siebziger Jahre* (Kiss, 1980).

⁷ Dabei können wir zunächst an die Intonationen im wahren Sinne des Wortes denken (von den *elegischen, melancholischen* zu den *zornigen* und offen destruktiv-dekonstruktiven Tonarten, die ja gerade in ihrem Ansatz in der Zeit nicht nur immer intensiver und gröber werden, sondern auch qualitativ zahlreiche neue Versionen verwirklichen). Auf der anderen Seite geht es hier um die Möglichkeiten der sprachlich-stilistischen Realisierung dieses Weltbildes des Objektverlustes, aus denen *wir in dieser Arbeit* etwas exakter nur das Phänomen des *negativen Hyperbolisierens* ausarbeiteten.

seln und aus einer Trägerin von Inhalten selbst zum Medium, und zwar zu einem *Medium des Objektverlustes* werden, indem sie (und es ist wieder auf mehreren Weisen möglich) durch ihre Reduzierung bzw. durch ihren Schwund selbst mit einem konkreten Objektverlust identisch wird.⁸

Die zentrale Thematisierung des Objektverlustes erscheint aber auch in anderen Vergleichen. So wäre etwa die *Absurde* wieder fast *synonymisch* mit dem Objektverlust, denn die allseits geteilte und anerkannte entscheidende Botschaft der Absurde eben ein wie immer im einzelnen auch interpretierter *Sinnverlust* ist. Die Phänomene des Objektverlustes und des Sinnverlustes haben zwar zweifelsohne eine gemeinsame Fläche der *Referenz*, sie dürften aber keineswegs als identische Phänomene gelten. Der Objektverlust enthält selbstverständlich das Element des Sinnverlustes, ist aber nicht identisch, der Sinnverlust ist stets Objektverlust, ohne aber den Objektverlust in seinem gegenständlichen Inhalt zu belassen.⁹

Es eröffnen sich aber selbstverständlich auch noch zahlreiche weitere Möglichkeiten des Vergleichs. So war und ist Objektverlust stets ein Element der (elegischen) *Dichtkunst*, ein Element des *Humors*, insbesondere der *Parodie*, er war auch ein konstituierender Bestandteil von dichterischen Weltbildern (*Tschechow*), trat zentral in den Vordergrund in der ganzen breiten Tradition der russischen Literatur in der Thematik der sog. „*verlorenen*“ oder „*überflüssigen*“ Menschen, trat als ein Element je einer konkreten motivierenden Auffassung des Tragischen auf. Diese und andere Vergleiche bestimmen das Phänomen des Objektverlustes von jeder konkreten Richtung aus gesehen immer konkreter, sie sind aber nicht dazu da, die Authentizität und die Selbständigkeit dieses Phänomens in Frage zu stellen. Denkt man Objekt- und Sinnverlust ferner noch zusammen, so kann das *Tragische* als ständiges Bezugsfeld des literarischen Objektverlustes auch nicht lange ausgeblendet werden, wie – und auf eine detaillierte Beschreibung können wir an dieser Stelle nicht einlassen – Bernhards Lebenswerk tatsächlich *eine neue Qualität zeitgemäßer Tragik* formuliert.

Spezifisch für einen Typus des Bernhardschen Objektverlustes ist die Betonung des *autobiographischen*, wenn nicht eben *lyrischen* Elements bzw. die Verbindung der verschiedenen Ebenen des philosophischen Objektverlustes bis in die Ebene des direkten Autobiographischen. Ein treffendes Beispiel: „Die Philosophen meines Großvaters, die meine Philosophen geworden sind, kommen nicht mehr zu Wort. Die Stadt wird zur Angstpsychose für mich [...] Plötzlich vernichtet ein [...] Bombengeschwader alle Voraussetzungen für meine Studien, für meinen Aufenthalt in der gehaßten Stadt [...] mein Geigenkasten wird zertrümmert. Ich bin verstört, aber ich lebe.“¹⁰ Die – wieder einmal sei es erwähnt – für Thomas Bernhard spezifische schnelle schriftstellerische Verallgemeine-

⁸ Dabei denken wir an jene von Bernhard oft in Anspruch genommenen *mimetischen* Möglichkeiten der Sprache, die – weit jenseits der sprachlich-stilistischen Dimensionen – die Sprache selbst *mimetisch* in den Prozeß des Objektverlustes instrumentalisieren.

⁹ Immer wieder taucht die Notwendigkeit auf, die wichtigsten Phänomene der Absurde auf den Objektverlust hin transparent zu durchleuchten. Wie es an einer anderen Stelle dieser Arbeit noch thematisch wird, spielt im Fehlen dieser Untersuchung auch jener bestimmende Zug der Absurde eine gewaltige Rolle, daß sie aus ihren Prinzipien heraus *nicht reflexiv* ist.

¹⁰ Thomas Bernhard – *Ein Lesebuch*, 30.

rung kommt in Bewegung: „...um uns und in uns und mit uns zerbröckelte alles, wir konnten es an den Menschen, an den Häusern wie in Gedanken sehen...“¹¹ Die Registration des Objektverlustes ist auch an dieser Stelle die normale Rhetorik, es ist sozusagen der *normale Diskurs* in diesem Werk. Sie wird zur eingeübten Bahn der Reflexion, zum Bestandteil der Welt, zum normalen Gang des Gedankens.

Der Objektverlust wird nicht nur ein normaler Diskurs, der geäußert bzw. artikuliert wird, er wird ein *steter Bestandteil des Bewußtseins* – der Verlust repräsentiert das Objekt, das Objekt erscheint als Verlust: „Es ist immer das *Gespräch mit meinem Bruder*. *Es ist das Gespräch mit meinem Vater, das es auch nicht gibt*. *Es ist das Gespräch mit großen Sätzen, die es nicht gibt*. Es ist die Unterhaltung mit der *Natur*, die es nicht gibt, der Umgang mit den Begriffen, die keine Begriffe mehr sind, *keine Begriffe sein können*.“¹²

So wie der Diskurs des Objektverlustes keine untere Grenze hat, so hat er auch keine *oberen* Grenzen. Im Augenblick wird er so monumental und durchdringt den ganzen Kosmos. Im Nu wird er universal, so daß der *Inhalt* und der *Diskurs* des Objektverlustes in der Tat *allumfassend* wird. In dieser seiner Qualität verwirklicht diese Intonation des Literarischen eine uralte Forderung jedes Literarischen: den allumfassenden Charakter, der die menschliche Existenz in ihrem ganzen Reichtum umfaßt.

„Heute sind alle tot, die ich erwähnt habe. Aber auch die meisten, die ich nicht erwähnt habe, sind tot. Beinahe alle sind tot. Beinahe alles ist tot. Auch die Landschaft meiner Kindheit ist tot.“¹³ Nicht nur das Biographische reicht ins Kosmische, *auch der Verlust dehnt sich jederzeit ins Kosmische*, im wahren Sinne des Wortes kann der Verlust jederzeit kosmisch sein, dadurch aber bewahrheitet sich unsere Annahme über einen philosophisch werdenden Objektverlust, der so einen Grad der Allgemeinheit bzw. der Abstraktion erreicht, daß man über ihn schon allgemein und theoretisch reden kann. Die Wahl „*Alles oder Nichts*“ fällt, Objektverlust kann zwischen den beiden Polen vermitteln: „Nichts hatte ich – nur den langen Weg, Stufen und Gewässer, Wind und Einsamkeit, Bahnen, Frauen, Mädchen und Hunger, wie ihn ein Mensch haben kann, wenn er aus dem Schlaf aufschreckt und einen Namen ruft, von dem er weiß, daß er gestrichen ist von der großen Tafel, die sein Glück bedeutet...“¹⁴ Es verschwindet aber auch die Differenz „*Innen–Außen*“, wo eine beliebte Metapher des Objektverlustes über einen Namen Erwähnung tut, der „gestrichen ist von der großen Tafel“, die (das) Glück bedeutet und „Wo so viel von der Welt in uns zerstört ist“.¹⁵

Diese Zitate und die in ihnen aufgehobenen Perspektiven stehen selbstverständlich immer noch stellvertretend für eine gewaltige Anzahl weiterer Artikulationen des umfassenden Objektverlustes. Sie machen aber trotzdem schon deutlich, worin der spezifisch Bernhardsche Zugang zu dieser Problematik besteht. Für Thomas Bernhards schriftstellerische Welt geht es nicht um die *dynamische* Seite des Objektverlustes, es geht nicht um die (wie immer auch geartete) *Darstellung* des Prozesses des Objektverlustes, es geht ihm um die Fixierung eines *Zustandes* desselben, d. h. sein Werk wird der Ort einer *umfassenden* und *grenzgängerischen* Statik, die sich uns ganzheitlich als eine des Objektverlustes

¹¹ *Ebenda*, 106.

¹² *Ebenda*, 18.

¹³ *Ebenda*, 30.

¹⁴ *Ebenda*, 57.

¹⁵ *Ebenda*, 125.

entlarvt. Da eine Statik des Objektverlustes stets nur als ein Zustand des Verlustes, der Deprivation sein kann, so ist es kein Wunder, wenn die Intonation der Klage die Texte von Bernhard durchzieht.

An dieser Stelle wird die Nähe Thomas Bernhards zu Hermann Broch eindeutig sichtbar. *Objektverlust* entspricht schon von Anfang an jenem umfassenden *Sinnverlust*, der als allseits anerkannter, manchmal schon als banal anmutender Ausgangspunkt der Brochschen Romanästhetik figuriert. Bei Broch erscheint der Sinnverlust im Medium des „*Dämmerzustandes*“ im Bewußtsein der einzelnen Protagonisten, die selbstverständlich gerade in ihrer Fixierung an den Dämmerzustand auch stellvertretend für alle anderen stehen. Bei Broch entsteht also die Struktur: *Dämmerzustand* – *Sinnverlust* (wobei Objektverlust im konkreten überhaupt nicht thematisch werden muß). Bei Bernhard wird der Objektverlust (in der überwiegenden Mehrheit der Fälle durch die Perspektive des mit dem Dichter mehr oder weniger identisch gesetzten¹⁶ Protagonisten), der umfassend werdende Objektverlust streckt sich aber in beiden anderen Richtungen unaufhaltsam aus und dadurch transformiert Bernhard die Brochsche Grundstruktur um. Einerseits dehnt sich der Diskurs und die Sprache des Objektverlustes bei Bernhard in der Richtung des explizit gemachten Sinnverlustes¹⁷ aus, während es auf der anderen Seite *das ständige Sich-Bewegen innerhalb der Sprachwelt des Objektverlustes* sich in der Richtung der Dimensionen eines anders gewarteten *Dämmerzustandes* entwickelt.¹⁸ Ein schönes Beispiel: „...an den Straßenkreuzungen kann man [...] die Zwecklosigkeit der Menschen beobachten, *die Zwecklosigkeit der Notwendigkeit*. Der einzige Zweck ist, die Zwecklosigkeit (der Natur) zu beobachten; vor allem die Philosophen und ihre Philosophien und vor allem mit ungeheurer Zwecklosigkeit auch die Wissenschaft! [...] Die Zwecklosigkeit ist in Europa sowie in allen anderen Erdteilen; [...] die Zwecklosigkeit überhaupt. Zwecklos ist, daß etwas existiert, die Gedanken können es nicht aus der Zwecklosigkeit herausdenken.“¹⁹

Nach der Heraufbeschwörung des Objektverlustes als eines (oder, besser gesagt, *des*) durchgehenden Themas Thomas Bernhards wird es unerlässlich, *wieder* einen Blick auf die Problematik der Absurde im Kontext von Thomas Bernhard zu werfen. Uns scheint, daß die Thematisierung des Objektverlustes nunmehr von einer neuen Seite aus die Nähe und die Differenz des ganzen Oeuvres zu und von der Absurde deutlich machen kann. Denn die Problematisierung der „Verösterreichisierung der Absurde“²⁰ zeigte auch diese Nähe und diese Differenz auf. In diesem Interpretationsversuch erschien Bernhards

¹⁶ Der zur Genüge bekannte Zug von Bernhards Werken kann plötzlich wieder von dieser Seite mit Inhalten erfüllt werden: Die wiederkehrende, formelle oder auch informelle *Identität des Protagonisten eines Werkes mit dem Dichter selbst* gewinnt zumindest eine Erklärung, wenn man an die Schwierigkeiten denkt, die gleich auftreten würden, wenn sich die auktoriale Stimme grundlegend von derselben des Protagonisten unterscheiden würde. Die Einheitlichkeit der Intonation vom Objektverlust würde bald verloren gehen.

¹⁷ Die Gleichheit „*Sinnverlust* – *Objektverlust*“ liegt auf der Hand. Literarisch wird meistens der Sinnverlust thematisiert (wobei der Objektverlust in den meisten Fällen nur illustrativ wirken kann), während die Herstellung des Objektverlustes (nur mit gelegentlicher Exponierung) des Sinnverlustes eher die Ausnahme ist.

¹⁸ Der spezifisch Bernhardsche „*Dämmerzustand*“ ist eine volle Konsequenz einer Literatur des Objektverlustes. Bernhard gibt ihm – im Gegensatz etwa zu Broch – keine selbständige Bedeutung.

¹⁹ *Thomas Bernhard – Ein Lesebuch*, 54.

²⁰ S. dazu den vollen Gedankengang in Kiss, 1995.

dichterisches Werk als eine spezifische Art der Absurde, welche ihr Spezifikum in überwiegender Mehrheit aus jener Tatsache bezogen hatte, daß der Dichter diese Phänomenwelt der Absurde als eine Reihe spezifisch österreichischer Phänomene aufgefaßt und interpretiert hat. Die Nähe und die Differenz wird durch die Thematisierung des Objektverlustes also jetzt von einer neuen, anderen Seite aus demonstrierbar. In aller Kürze sei dies thesenhaft so formuliert, die Differenz bestünde darin, daß die Absurde den Sinn- (und dadurch den Objekt-)verlust durchgehend thematisiert, ja, mehr noch, von diesem Verlust als von einer endgültigen Tatsache ausgeht. Die Absurde macht aber den Objektverlust selber, als Prozeß in keiner Weise thematisch.²¹

Nichtsdestotrotz können wir einen sehr wichtigen gemeinsamen Punkt zwischen den beiden Annäherungsweisen aufdecken. Beide Versuche zeigen auf ihre je eigene Weise die extreme Nähe Bernhards zur Absurde, aber auch die beiden deutlichen Differenzen, die ihn von der klassischen und ihrer Definition voll entsprechenden Absurde trennen. Beide konkreten Momente, die zu diesen Differenzen führen, gehen auf eine gemeinsame Wurzel zurück. Bernhard baut eine im wesentlichen absurde Welt auf. Er geht aber in der Konstituierung dieser absurden Weltbilder nicht konsequent bis zum Ende. Er behält ein Moment immer, welches als übrig gebliebener Mittelpunkt der dichterischen Vision doch nicht relativiert wird. Der Logik dieser Strukturen voll entsprechend werden diese Momente auf ihre spezifische Weise nicht nur nicht relativ, sie werden inmitten eines gewaltigen Ozeans der absurden Relativität und der relativen Absurdität beinahe verabsolutiert. Auf Grund der zunächst erwähnten Annäherungsweise wird dann „Österreich“ als ein absoluter Punkt genommen, dessen Existenz letztlich nicht nur identisch mit der gesamten Absurde, sondern auch die eigentliche Ursache dieses absurden Weltzustandes ist. Auf Grund der zweitens erwähnten Annäherungsweise (die ja diejenige unseres aktuellen Versuches ist) erscheint das Moment der Trauer um den Objektverlust, welches aus dem Ozean der allgemeinen Absurde herausgenommen wird.²²

Diese Grundhaltung eines Erleidens und gleichzeitig eines ständigen Beobachtens und Reflektierens des Objektverlustes wird also die Grundhaltung der Protagonisten bei Thomas Bernhard. Es erübrigt sich zu wiederholen, daß es gerade der Punkt ist, warum Bernhard kein absurder Autor ist und ferner, warum er in der Konstitution seines dichterischen Weltbildes auf einige Originalität mit Recht Anspruch erheben kann. Es ist geradezu eine ganze *condition humaine*, die er in seinem Werk stets neu formuliert. Diese Grundattitüde schreibt uns die Verpflichtung geradezu vor, auch noch weitere Bestimmungen dieser Grundhaltung zu bestimmen, sie deutet die Aufgabe an, die in Frage stehende Grundattitüde in der Richtung der allgemeinen Ästhetik hin weiter zu beschreiben, obwohl

²¹ Daß es der Fall ist, macht die Literatur des Objektverlustes nicht nur zu einer selbständigen Gattung neuerer Ansätze, *es wirft auch auf die wahre Konstitution der Absurde ein neues Licht*. Es zeigt nämlich, wie das *Moment der Reflexion und der Selbstreflexion* der Absurde abgeht, woraus man dann auch weitere Konsequenzen ziehen kann.

²² Dies ist eine klare, bewußte oder unbewußte Verletzung der Grundprinzipien des Absurden, das ja so allgemein menschlich und in dem Maße eine *condition humaine* ist, daß eine „nationale“ Konkretisierung überhaupt nicht in Frage kommen kann. Das Problem existiert freilich auch soziologisch: Österreich hat jetzt einen „nationalen“ Autor des Absurden, dessen Kompetenz bei Hegyesalom oder Villach mit innerer Notwendigkeit aufhört.

wir überzeugt sind, der Begriff „Objektverlust“ hat alle Berechtigung, das Grundphänomen zu beschreiben.²³

Es gehört zu den größten schriftstellerischen Kunstgriffen Thomas Bernhards, das bereits zur *condition humaine* erhobene Moment des Objektverlustes zu verdoppeln und dadurch nicht nur zu einem repräsentativen Typus desselben zu kommen, sondern auch einen erzählerischen Prototyp einer idealtypischen Geschichte des Objektverlustes zu konstituieren. Als ein gestalt- und geschichtspoetisches Element erscheint uns somit der Objektverlust: „Plötzlich habe er es aber nicht mehr ausgehalten, nicht mehr in dieser Stadt [...] Alles habe sich in für ihn entsetzlicher Weise während seines Amerikaaufenthaltes in der Stadt, in welcher er *jetzt auf einmal wieder dreißig Jahre später* lebte, geändert gehabt, damit habe ich nicht gerechnet [...] Auf einmal habe ich eingesehen, daß ich in dieser Stadt in Wirklichkeit nichts mehr zu suchen habe [...], aber da ich nun einmal in sie zurückgekommen war und zwar in der Absicht, für immer, habe ich mich auch nicht sofort wieder umdrehen und nach Amerika zurückgehen können. Denn ich bin ja aus Amerika in der Absicht, *für immer* aus Amerika wegzugehen, weggegangen...“²⁴ Der Heimkehrer findet zu Hause seine Heimat nicht. *Da vollzieht sich ein weiterer Akt des Objektverlustes.* Durch diesen Akt vollzieht sich eine *Verdoppelung* – durch den Verlust einer Neugewinnung der Heimat verliert er aber auch Amerika, die zweite Heimat. Die beiden Akte des Objektverlustes ergeben eine Geschichte und diese Geschichte organisiert das Phänomen des Objektverlustes in einem poetologischen Sinne. Bernhard kann aber die einmal gefundene Möglichkeit, aus dem Phänomen des Objektverlustes den Kern einer ganzen Geschichte (und dadurch einer ganzen Erzählung) herauszuarbeiten, noch weiter ausarbeiten. In einer anderen Erzählung treibt er ein nur bravourös zu nennendes Spiel mit dem Objektverlust, was wieder das zentrale und noch komplexere Thema, wieder *jenes* Thema einer ganzen Erzählung ist: „Je näher er dem Tag seiner Entlassung aus der Strafanstalt war, desto mehr fürchtete sich der Kulterer, zu seiner Frau zurückzukommen.“²⁵ Hier zeigt sich übrigens auch noch diejenige Eigenschaft Bernhards, das im Mittelpunkt stehende Phänomen des Objektverlustes als eine Überraschung, wenn eben nicht als „Schock“ am Anfang der Erzählung anzuführen. Der Schock des Anfangs wird zur Normalität einer *condition humaine* des Objektverlustes: „Die Erfindung des Gedankens im Menschen erschien ihm als das kostbarste Geschenk, das es gibt. Die Welt war ihm da, von diesem entscheidenden Augenblick an, eine von Konzentration und genau abgegrenztem Bewußtsein einfach durchformulierbare [...] Unendlichkeit. Erst jetzt, von da an, hatte es für ihn einen Boden unter den Füßen gegeben, einen Himmel über der Erde, eine Hölle, die Umdrehung einer Weltachse ohne Beispiel. Auf Vermutungen hinter Wahrnehmungen waren plötzlich Ansätze eigener Zielsetzung gefolgt;

²³ Außer den bisher bereits erwähnten ästhetischen und literaturtheoretischen Vergleichen erwähnen wir an dieser Stelle nur die Dualität „*Tragisches–Komisches*“, die ja von dem in die Gesetzmäßigkeiten des eigenen Schaffens immer tiefer und immer bewußter einschauenden Bernhard nicht selten auffallend thematisiert wird (etwa im Werktitel: „Ist es eine Tragödie? Ist es eine Komödie?“).

²⁴ Thomas Bernhard – *Ein Lesebuch*, 155. – Die sich aus der Verdoppelung des Objektverlustes wie spontan konstituierende „Erzählung“ bildet keinen Widerspruch zur vorigen These über die spontan dekonstruierenden Velleitäten der Literatur des Objektverlustes. Bernhard erweist sich um kein Jota weniger als „Geschichtenzerstörer“ (*a. a. O.*, 13) in dieser Beleuchtung einer spontanen Konstitution von neuen erzählerischen Strukturen.

²⁵ *Ebenda*, 79.

Wirkungen beruhten plötzlich auf Ursachen.“²⁶ Der zur Story sich ausufernde verdoppelte Objektverlust durchläuft mehrere Etappen der Absurde: Der Gefangene fühlte sich im Gefängnis nicht nur frei, er fand auch die Lösung für seine Sinnfragen, während er nunmehr der freien Welt als einer Domäne der Absurde gegenübersteht. Die einzelnen Akte des Objektverlustes gehen langsam untrennbar ineinander über: „Er fürchtete, in Freiheit, der Sträflingskleider entledigt, nicht mehr schreiben zu können; er fürchtete, dann, im wilden Ausgesetztsein des Entlassenseins, nichts mehr zu sein.“²⁷

Der logische und konsequente andere Teil bzw. Pol einer Welt des umfassenden und zur umfassenden Objektivation gewordenen Objektverlustes ist das Phänomen der *Objektfindung*, das ja mit dem seltenen Augenblick mit der Wiedergewinnung von Objekten wird, deren man verlustig geworden ist: „Es hungerte mich nach allem; nach Äpfeln und Birnen, nach Butter und Honig, nach Bergen und Kornfeldern, nach der Musik der Vögel, nach den Wassern des Flusses und nach dem Himmel über der Einsamkeit, nach mütterlichen Frauen und nach reifen Vätern, [...] nach allen Früchten der Erde [...] Niemand auf der Welt hatte einen solchen Schlaf wie ich, in dieser Stunde. Ich sah die Heimat der Heimatlosen, die Unendlichkeit der Endlichen, den Himmel der Irdischen und die ewig reifenden Ackerfelder der scheinbar fruchtbaren Menschen.“²⁸ Die Identifizierung mit dem All, nunmehr als *Objektfindung*, gilt scheinbar als eine Ausnahmesituation, die kulturell der Religion und anderen Ausnahmezuständen zugeschrieben wird.

Anstatt daß Thomas Bernhards umfassende Literatur sich in der Richtung der klaren Absurde entwickeln könnte, gewinnt dieses Werk von dieser Intonation den immanenten Charakter des *Paradoxen*. Das Grundphänomen dieser ständigen *Paradoxie* besteht in der unaufhörlichen positiven Setzung eines Negativen, die ständige positive Selbstbehauptung einer immanent sich verlierenden gegenständlichen Welt. Ein Beispiel: „Denn der, der Ordnung und nichts als Ordnung macht, rottet auch aus und der ausrottet, macht Ordnung und nichts als Ordnung. Der Baumeister ist genauso der Zerstörer des Hauses [...] wie der Zerstörer des Hauses sein Baumeister [...] Die Gesetze sind und die *Gesetzmäßigkeiten* sind auch Anarchie...“²⁹

Diese im höchsten Grade immanente Konsequenz einer Literatur des Objektverlustes wird zu einem spezifischen Zuge der Bernhardschen Prosadichtung, sie enthielt aber von Anfang an eine Gefahr, die selbst Bernhard nicht immer wahrnimmt. Der in der Literatur des Objektverlustes wie immanent enthaltene Hang zur Paradoxie verwirklicht sich manchmal als eine reine formale Möglichkeit, Paradoxien können unendlich angehäuft werden allein durch die Ausnützung der formalen Möglichkeiten der Sprache.

²⁶ *Ebenda*, 84.

²⁷ *Ebenda*, 86.

²⁸ *Ebenda*, 60.

²⁹ *Ebenda*, 22–23. – Es ist eine Konsequenz des Objektverlustes von großer Tragweite, daß in der von ihm geschaffenen neuen Kontextualität offen paradoxe Aussagen einfach als normal-positive Aussagen gelten können, anders ausgedrückt, durch die *aura* des Objektverlustes werden „paradoxe“ Aussagen zu „normal-positiven“ Statements. Hier scheinen die Umrisse einer *neuen* ästhetischen Qualität auf. Eine weitere Folge dieser Situation ist, daß diese zur gleichen Zeit „paradoxen“ und „normal-positiven“ Aussagen durch die Methode der *negativen Hyperbolisierung* erzielt werden. (Beispiele: „Jede Epoche ist eine entsetzliche“, „der Staat [ist] eine Kloake“, „die Kirche [ist] eine weltweite Niedertracht“, „der Bundespräsident [ist] ein verlogener Banause“, etc. *A. a. O.*, 341.)

*Der wohl wichtigste romanpoetische und romantheoretische Zusammenhang um diese Literatur des Objektverlustes ist ihre markante Differenz zur großen polyhistorischen Romanpoetik der zwanziger und dreißiger Jahre dieses Jahrhunderts.*³⁰ Wie bekannt, hat die polyhistorische Konzeption des Romanschreibens auch einen durchgehenden Sinnverlust und viele mit ihm zusammengehende Phänomene des Objektverlustes deutlich wahrgenommen und diese Phänomene gar als die eigentliche Herausforderung erlebt. Die ganze Mission dieser Art der Romanpoetik war es aber eben, diesem Verlustphänomen durch die pure Konstitution des Werkes selber entgegenzusteuern. In diesem Kontrast erscheint diese Literatur des Objektverlustes bei Thomas Bernhard als eine spezifische *Literatur der Tautologie*, der Objektverlust wird wahrgenommen, beschrieben und tüchtig beklagt, ohne daß die Konstitution des literarischen Werkes selber in irgendeinem Sinne als eine Aufhebung des Verlustphänomens hätte bedeuten können. So wird es kein Spiel mit den Worten, wenn *im Gegensatz zum Polyhistorismus bei Thomas Bernhard ein merkwürdiger Monohistorismus, und zwar derjenige der unendlichen Beschreibung des unendlichen Objektverlustes wird*. Daß dieser „monohistorische“ Zug seit den siebziger Jahren auch noch von anderen Richtungen und Werken getragen wurde, d. h. Bernhards anfangs eindeutig singuläre Eigenschaft mit der Zeit zum Mittelpunkt einer Entwicklungslinie wurde, zeigt die in dieser Zeit wachsende Relevanz der *Selbstreferentialität* bzw. ohne eine tiefere Analyse nur schwer verständliche Karriere dieses Phänomens sowohl in der Belletristik wie auch in der theoretischen Kritik der Literatur.

Innerhalb dieses erst im Gegensatz zum Polyhistorismus voll sichtbar werdenden *Monohistorismus* reproduziert sich die in der Literatur des Objektverlustes immanent enthaltene durchgehende Paradoxie. Da der Gegenstand dieser Texte ein unaufhörlicher Bericht vom Objektverlust ist, kann der Protagonist auch keine eigentliche Identität haben, denn seine Identität war und blieb mit jenen Gegenständen wesentlich verbunden, über deren Verlust sein Narrativum handelt. Auf der anderen Seite – und darin besteht ja die vorhin genannte Paradoxie – schafft ja das unaufhörliche Thematisieren des Objektverlustes eine andere, neue Identität, die ja unter dem einen Aspekt (von den Objekten her) notwendigerweise negativ, kraft ihrer bloßen Existenz jedoch zweifellos *positiv* ist.³¹

Die auf den Bahnen des Objektverlustes entstehende Literatur hat aber auch noch weitere *romanpoetische, sprachliche, gestaltpoetische, strukturelle und kompositorische* Konsequenzen, die wir bei Bernhard ja in allen Spielarten kennenlernen können. Eine dieser schwerwiegenden und relevanten Konsequenzen besteht darin, daß die Hauptrichtung der Darstellung in keiner möglichen Weise weitere inhaltliche Bestimmungen gewinnen kann, sie kann weder in die Komik, noch in die Tragik sich hineinentwickeln, sie kann zu keiner Parodie werden und (wie wir des öfteren schon darauf zu sprechen kamen) sie kann die Forderungen der wirklichen Absurde auch nicht erfüllen. Diese bei Bernhard durchaus vielseitig zu studierende Statik ist überhaupt keine ausschließliche Konsequenz der Mentalität der Protagonisten, sie folgt in großem Ausmaß von der Verwachsenheit mit der Problematik des Objektverlustes. Denn es besteht durchaus und jederzeit die Möglichkeit, daß jede Auf-

³⁰ Von der polyhistorischen Romankunst s. vor allem vom Verf. vor allem: Kiss, 1999.

³¹ Es geht hier um das allumfassende Paradoxon, welches in Bernhards Werk Gestalt annimmt: Die fensterlose Welt des Objektverlustes erscheint doch als positives Produkt der literarischen Produktion, das ja von hier an die Positivität literarischer Produktion ohne Ausnahme miterleben und mitmachen muß.

lösung der tragischen Statik des grundlegenden Narrativums dem Zustand des Objektverlustes ein Ende setzen kann, so oder so würde dann die *condition humaine* des Objektverlustes sich selber aufheben. Diese Konsequenz will aber Thomas Bernhard unter keinen Umständen in Kauf nehmen. Die andere Seite derselben Medaille ist, daß die Möglichkeit einer Katharsis dieser dichterischen Welt ebenso fremd bleiben muß. Der eine Grund dessen besteht schon in der Unmöglichkeit des Tragischen *par excellence*, der andere wird in der Unmöglichkeit einer Aufhebung oder Veränderung dieser *condition humaine* sichtbar. Dadurch haben wir auch die Wahl, Thomas Bernhards Literatur des Objektverlustes als eine neue Art des von Arthur Schopenhauer inaugurierten Weltschmerzes anzusehen.

Zu seiner Zeit schuf Thomas Bernhard eine Literatur, die den „Realismus“ und die „Absurde“ auf dem Wege einer neuen Auffassung des dichterischen Perspektivismus und der Sprache miteinander vermittelt hat. Es ist durchaus vielsagend in Hinsicht auf die Wandlung der hermeneutisch relevanten Horizonte, daß in den sechziger und siebziger Jahren vor allem die „Absurde“ und in der Gegenwart eher das „Realistische“ aus dieser Kombination stärker ins Auge springt.³²

Literatur

Thomas Bernhard – *Ein Lesebuch*, herausgegeben von Raimund FELLINGER, Frankfurt am Main 1993.

Raimund FELLINGER, *Thomas Bernhard – Leben und Werk*, in *Thomas Bernhard – Ein Lesebuch*, Frankfurt am Main 1993, 360–363.

Endre KISS, *Versuch über Bernhard, Handke, die Formen unseres Bewußtseins, sowie der siebziger Jahre*, in *disput*, Jg. 3, Nr. 8, 1980, 15–16.

Endre KISS, *Kafkaesk. (Die Bedeutung eines Wortes im real existierenden Sozialismus oder Franz Kafkas Prozeß gegen Josif St.)*, in *Franz Kafka in der kommunistischen Welt*, Hrsg. Norbert WINKLER–Wolfgang KRAUS, Wien–Köln–Weimar 1993, 46–61.

Endre KISS, *Thomas Bernhard, Dichtung des Selbstbewußtseins oder Verösterreichisierung des Absurden*, in *Nicht (aus, über, von) Österreich*, hrsg. von Tamás LICHTMANN, Frankfurt am Main 1995, 207–216.

Endre KISS, *Philosophical Aspects of Literary Objectiveness*, in *Neohelicon*, Acta Comparationis Litterarum Universarum, tomus XXV/1, 1998, 75–96.

KISS Endre, *A negatív univerzalizmus filozófiája és irodalma. Hermann Broch elmélete a polihisztorikus regényről*, Budapest–Veszprém 1999.

Andrew SAMUELS–Bani SHORTER–Fred PLAUT, *Wörterbuch Jungscher Psychologie*, München 1991.

³² Die ästhetische Kategorisierung hängt – mit anderen Worten – von jenen Eigenschaften des hermeneutischen Horizontes ab, die die Perspektive des Lesers für die Wahrnehmung und für das Erleben des Objektverlustes bestimmen. Davon abhängig kann dasselbe Werk für „abstrakt“ („parabelhaft“, „absurd“, etc.) oder als „realistisch“ angesehen werden. Letztlich musste 1956 auch Georg Lukács öffentlich anerkennen, daß Franz Kafka ein Realist ist.

Das Eigentliche im Uneigentlichen oder die „Wahrheit der Masken“

(Zum Grotesken in den frühen Dramen Thomas Bernhards)

ZOLTÁN SZENDI

Wenn man über die berühmt-berüchtigte Kunst Thomas Bernhards spricht, wird meistens die Geschlossenheit, ja die „monomanische Kohärenz“ seiner Werke betont. Wir können hinzufügen: nicht ohne Grund. Trotz der unverwechselbaren Individualität seiner Kunst sind die Anknüpfungen jedoch sowohl an die Tradition der europäischen Moderne als auch an die zeitgenössische Tendenz der Postmoderne deutlich zu sehen, unabhängig von der unmittelbaren Rezeption. Mit dem Wort „Anknüpfungen“ wird hier also nach einigen von den vermutlich wichtigsten geistigen Berührungspunkten gefragt, ohne einzelne philologische Einflüsse nachweisen zu wollen. Wenn wir aber – mit diesem Vorhaben hoffentlich auch der Zielsetzung dieser Tagung entgegenkommend – diesmal die mit den in der Literatur unseres Jahrhunderts entscheidenden Impulsen verwandten Erscheinungen aus der Kunst Bernhards hervorheben, stellen wir die eigenartigen ästhetischen Phänomene des österreichischen Autors nicht nur in eine sondern sogar mehrere Paradigmareihen. Daraus folgt – um gleich die wichtigsten Schlußfolgerungen vorwegzunehmen –, daß Thomas Bernhard nicht mehr als auffallender Einzelgänger, noch weniger als pathologischer Fall und seine Kunst nicht als unerhörte Provokation und literarischer Skandal betrachtet wird, sondern als einer von den vielen modernen Geistern, deren künstlerische Leistungen sich in der irritierenden Herausforderung vollendet haben. Durch diese Einreihung wird dann das individuell Einmalige in Person und Werk sogar (in gewisser Hinsicht mindestens) zum Déjà-vu-Erlebnis. So eine Aufzählung von puren Analogien oder verbindenden Parallelen bezweckt jedoch keinerlei „Entthronung“ eines (Haupt)Repräsentanten, sondern will ihn zeigen als einen, der sich mit seiner unaufhörlichen Revolte zum „modernen Klassiker“ gemacht hat, um irgendwann selbst sogar ein „alter Meister“ zu werden.

Die intellektuelle Verwandtschaft dieses unruhigen Geistes beginnt mit der allumfassenden, vernichtenden Kritik Nietzsches und endet mit der Intertextualität der Postmoderne. Und manche wichtigen literarischen Ereignisse, die diese hundert Jahre umfassende Zeitspanne bestimmen, gehören noch dazu: der Expressionismus (insbesondere das expressionistische Drama), das absurde Theater und der Existentialismus. All das (und gewiß noch viel mehr) ist in den künstlerischen Attitüden Thomas Bernhards assimiliert: hundert Jahre Auflehnung sind in seiner erbarmungslosen Verneinung komprimiert. Ohne jeglichen Anspruch auf Vollständigkeit sollte hier kurz diese (eine mögliche) Künstlergenealogie skizziert werden. Thomas Mann nennt in seinem Nietzsche-Essay die Jahrhundertwende „die Zeit des ersten Anrennens der europäischen Intelligenz gegen die verheuchelte Moral [...] des bürgerlichen Zeitalters“, in das sich „Nietzsche's wütender Kampf gegen die Moral“ einfügt.¹ Das Künstlerporträt, das der Verfasser des weiteren hier entwirft, ist verblüffend: Wir brauchen ja nur das Adjektiv „philosophisch“ zu streichen, um einzusehen, hier ist die Rede von Thomas Bernhard:

¹ Thomas MANN, *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Bd. IX, Fischer, Frankfurt am Main 1974, S. 691.

Durch Nietzsches Ästhetizismus [...] kommt etwas Uneigentliches, Unverantwortliches, Unverlässiges und Leidenschaftlich-Gespieltes in seine philosophischen Ergüsse, ein Element tiefster Ironie, woran das Verständnis des schlichteren Lesers scheitern muß. Was er bietet, ist nicht nur Kunst, – eine Kunst ist es auch, ihn zu lesen, und keinerlei Plumpheit und Geradheit ist zulässig, jederlei Verschlagenheit, Ironie, Reserve erforderlich bei seiner Lektüre. Wer Nietzsche „eigentlich“ nimmt, wörtlich nimmt, wer ihm glaubt, ist verloren.²

Ist in dieser Charakteristik auch nur eine einzige Bemerkung zu finden, die auf den österreichischen Schriftsteller nicht völlig zutreffen würde? Radikalismus und Uneigentlichkeit sind doch die zwei Hauptbegriffe, die – zusammenfassend – das künstlerische Weltbild Thomas Bernhards wahrscheinlich am besten kennzeichnen. Radikalismus bis zum Extrem heißt mehr als leidenschaftliche Kritik oder sogar bössartige Entlarvung – anarchistische Verneinung steckt auch darin. Das „Uneigentliche“ – ähnlich wie bei Nietzsche – hat auch bei Bernhard immer etwas Provokatives, Radikales an sich, denn die beiden Äußerungsformen gehören eng zusammen. Der „Übertreibungskünstler“ – um die treffend kürzeste Formel Wendelin Schmidt-Denglers zu verwenden³ – tastet nicht vorsichtig-beharrend nach dem geeigneten Wort, mit der verzweifelten Hoffnung, daß das Wahre, das Richtige, kurz: das „Eigentliche“ getroffen wird, sondern schleudert die Worte „daneben“, um ein Bedeutungsnetz zu bilden, in dem irgendwo eventuell auch das „Eigentliche“ zu finden ist, falls das hochwürdige Publikum darauf besteht. Der Dichter kann und will uns allerdings keinen Mittelpunkt auf der Zielscheibe zeigen. Seine Wahrheit, seine geschaffene Welt ist keine Abbildung, sondern ein bewußt subjektiv aufgebauter Kosmos, eine ungeheuerere Projektion des Inneren. Er ist (in dieser Hinsicht) ein „Expressionist“ – allerdings einer ohne Zukunftsvisionen und prophetische Gebärden. Die Sprachsuggestion und Sprachgewalt Bernhards entwirft höchstens eine negative Utopie.

Das „Uneigentliche“ neigt – wegen der betonten Diskrepanz zwischen der traditionellen ästhetischen Erwartung und drastischer Normverletzung – zum Grotesken und Absurden. Die Textanalysen versuchen später zu beweisen, wie eng die frühen Dramen von Thomas Bernhard mit dem absurden Drama und darüber hinaus mit der Nonsensdichtung und Clownerie verbunden sind. Die Affinität zum Absurden ist aber kaum nur auf eine Gattung und auf das Frühwerk zu beschränken. In dem „Leidenschaftlich-Gespielten“ des künstlerischen Weltbildes schwingt das Unheimlich-Rätselhafte, das diabolisch Zweideutige fortwährend mit, auch wenn das komische Element seine kompensatorische Funktion behält. Die Ironie der Mehrdeutigkeit öffnet schließlich einen vielleicht konturloseren Interpretationsweg zur Postmoderne. Wie unpräzise und oberflächlich oft dieser Modebegriff auch immer verwendet wird, und mit welchem Vorbehalt wir selbst gerade deshalb seine Uferlosigkeit, der wir ausgeliefert sind, betrachten sollen, scheint er uns im Zusammenhang mit Thomas Bernhard doch angebracht zu sein, wenn wir versuchen, den Begriff einzugrenzen. Im allgemeineren Sinne bedeutet die Postmoderne eine Spätphase in der Literaturgeschichte unseres Jahrhunderts (ähnlich wie die Dekadenz hundert Jahre früher) mit den folgenden Merkmalen: 1. Abkehr von den realistischen Darstellungsweisen (z. B. Dokumentarismus);

² A. a. O., S. 707f.

³ Wendelin SCHMIDT-DENGLER, *Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard*, Sonderzahl, Wien 1986.

2. Verzicht auf gesellschaftliches und politisches Engagement und ideologische Stellungen von jeder Form – die anarchistische inbegriffen, was eine Abgrenzungsmöglichkeit gegenüber den avantgardistischen Richtungen und deren Spätwirkungen in der Nachkriegsliteratur bietet; 3. Überbetonung der Sprach- bzw. Textautonomie, was oft zur Textgestaltung als Selbstzweck führt; 4. Damit zusammenhängend: die (meistens sogar selbstgefällige) Literarizität, die Selbstbespiegelung der Literatur vor allem durch ständige Bezugnahme auf andere Werke, die nicht selten eine schwer zugängliche Verflechtung von Allusionen, Zitaten und Selbstzitatens ergibt. „Die Kunst ist ein Mittel / für eine andere Kunst“ – heißt es in *Die Macht der Gewohnheit* (266).⁴ Bei Thomas Bernhard finden wir sowohl für die souveräne, bis zur absoluten Willkür gewagte Sprach- und Werkgestaltung, als auch für die Intertextualität reichliche Beispiele.

Zwei Bemerkungen sollten abschließend dieser allgemeinen Erörterung hinzugefügt werden. 1. Die hier nur andeutungsweise markierten Bezugsfaktoren können und wollen nicht einmal zusammen irgendein künstlerisches Weltbild Thomas Bernhards „aus fremdem Kulturgut“ mosaikartig rekonstruieren. Was, genauer gesagt: wer noch fehlt, ist der Dichter selbst, der in seine eigenständige Kunst noch viel mehr aufgenommen hat, ohne diese Autonomie vermindert zu haben. 2. Dieses (grob skizzierte) Beziehungspotential scheint vorwiegend für das dramatische Werk Thomas Bernhards gültig zu sein, das heißt, hier finden wir die meisten Zugangsmöglichkeiten zu den erwähnten Paradigmen, allerdings mehr als in seiner Erzählkunst, was wiederum kein ästhetisches Werturteil andeuten sollte. Wir können die Ausgangsthese Christian Kluges, der in „Bernhards Hinwendung zum Theater“ den „Ausdruck einer ästhetischen Neuorientierung“ sieht,⁵ aus einem ganz anderen Aspekt bestätigen. Diese „Neuorientierung“ bedeutet nämlich zugleich eine gattungsbezogene Horizonsweiterung, die im anwachsenden Oeuvre nicht nur vorausweist, sondern auch literaturhistorisch zurückdeutet. Für unsere Fragestellung ist es eigentlich ohne Belang, wie weit bewußt oder spontan die gattungsspezifischen Eigentümlichkeiten des modernen Dramas von Bernhard rezipiert wurden.⁶ Wichtiger sind ihre möglichen Funktionen in seiner Dramenkunst, die wir an vier frühen Stücken darstellen möchten. Die untersuchten Werke sind (in der Reihenfolge ihrer Entstehung): *Ein Fest für Boris*, *Der Ignorant* und *der Wahnsinnige*, *Die Jagdgesellschaft* und *Die Macht der Gewohnheit*.

Von den charakteristischen Merkmalen der Bernhardschen Stücke (die gewiß nicht auf die frühen Dramen eingeschränkt werden können) sind zunächst die Reduktion und die Stilisierung als wichtigste Erscheinungsformen des „Uneigentlichen“ hervorzuheben. Die beiden Verfahrensweisen sind miteinander eng verbunden, sie bedingen sich sogar und beziehen sich auf alle konstitutiven Elemente der Dramen: auf die von Situationen bedingte Handlung, die Figuren und Figurenkonstellationen sowie die Redeformen. Reduktion und Stilisierung bedeuten auch bei Bernhard einen konsequenten Verzicht auf die Spiegelfunktion des Illusionstheaters – ähnlich wie im expressionistischen und im epischen Drama

⁴ Die interpretierten Dramen Thomas Bernhards sind nach der folgenden Ausgabe zitiert: Thomas BERNHARD, *Stücke 1.*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1988.

⁵ Christian KLUG, *Thomas Bernhards Theaterstücke*, Metzler, Stuttgart 1991, S. IX.

⁶ Diese unsere Annäherung widerspricht allerdings Grohotolskys Konzeption, die – mindestens aufgrund der Analyse von *Die Macht der Gewohnheit* – in der Dramaturgie Bernhards vor allem die Parodie der klassizistischen Tradition sieht. Ernst GROHOTOLSKY, *Die Macht der Gewohnheit oder: die Komödie der Dialektik der Aufklärung*, in *In Sachen Thomas Bernhard*, hrsg. von Kurt BARTSCH, Dietmar GOLTSCHNIGG, Gerhard MELZER, Athenäum, Königstein/Ts. 1983.

sowie in der darauffolgenden Dramenliteratur. Während aber bei den Expressionisten und bei Brecht der radikale Bruch mit der traditionellen Wirklichkeitsdarstellung keineswegs eine Abkehr von der sogenannten „objektiven Wirklichkeit“ nach sich zog, sondern umgekehrt: durch Modellierung und Typisierung in die tieferen Zusammenhänge der äußeren und inneren Realität einzudringen helfen wollte, bedeutet die Reduktion in den Dramen Bernhards einen echten Rückzug in eine imaginäre Welt, deren Uneigentlichkeit in der bewußten Verzerrung besteht. Was der General über den Schriftsteller in *Die Jagdgesellschaft* behauptet, gilt gewiß auch für Thomas Bernhard: „Unser Schriftsteller beobachtet / [...] aber er beobachtet etwas anderes / als die Wirklichkeit“ (207). Nur Teilelemente haben nämlich in diesem Mikrokosmos pragmatische Entsprechungen, die ganze Dramenwelt ist – scheinbar – nach einem willkürlich-subjektiven Gestaltungsprinzip strukturiert. Scheinbar – können wir sagen, denn in jedem hier angeführten Drama gibt es eine konflikttragende Grundsituation, die trotz der verschleiernenden Stilisierung auf wahre, gesellschaftlich oder zumindest individuell relevante Probleme zurückzuführen ist. In allen vier Stücken geht es ja um die Entlarvung von Lüge und Gewalt. Und diese Themen sind nicht nur auf einer abstrakt-moralischen oder philosophischen Ebene zu deuten, sondern auch in einer (sonst beliebigen) gesellschaftlichen Hierarchie. Auch wenn die Figuren sich verstecken und verstellen und, aus welchen Gründen auch immer, ständig ihre Masken tragen, müssen wir doch auch nach der Wahrheit der Masken fragen. Der Ausdruck, der in dem herangezogenen Nietzsche-Essay Thomas Manns von Oscar Wilde mit der Ergänzung aus dem Originaltext zitiert wird: „[...] we cannot get behind the appearance of things to reality. And the terrible reason may be that there is no reality in things apart from their appearances“,⁷ stellt eine nihilistisch relativierende Weltanschauung dar, die übrigens – aus erkenntnistheoretischer Sicht – mit der Grundthese der Phänomenologie korrespondiert. Wenn wir die „Wahrheit der Masken“ ermitteln wollen, müssen wir dementsprechend vor allem die Masken selbst erforschen, anstatt gleich (oder überhaupt) hinter die Masken schauen zu wollen. Besonders empfehlenswert ist diese Methode in dem Falle, in dem die Maske mit dem Gesicht verschmolzen ist. So wie bei der Guten, der Hauptfigur in *Ein Fest für Boris*, die gleich zu Beginn des Stückes zugibt:

Die ganze Nacht und den ganzen Vormittag / habe ich wieder Briefe geschrieben /
Unwahrheiten / Unzulänglichkeiten / Lügen / Lügen von Lügen / Warum lüge ich /
Alle diese Lügen sind Verfinsterungen / daß alles wahr ist und wirklich [...] (12)

Zum Wesen der Paradoxie gehört nämlich, daß sich die Frau mit ihren Lügen bzw. mit ihrer Lebenslüge identifiziert, sogar in den Augenblicken, wo sie (wie im Zitat) sich von ihren Lügen scheinbar distanziert. Die Anadiplose in der Wechselrede des alten und des jungen Krüppels – „Die gute ist eine Dame [...] Die Dame ist gut“ (53) – bestätigt zwar die Benennung der Hauptdarstellerin, die Krüppel aber sind selbst Gefangene jener Welt, in der Betrug und Selbstbetrug nicht mehr voneinander zu trennen sind, und nur wir Leser bzw. das Publikum wissen, daß die Gute eine grausame Heuchlerin ist, die sogar in ihrer Wohltätigkeit nur ein bössartiges Spiel treibt, ohne von der sadistischen Willkür zu sprechen, mit der sie Johanna und Boris behandelt. Ihre Erklärung – „Aber wenn ich in dem Zustand plötzlicher Rücksichtslosigkeit / mich selber gespielt hätte / wenn ich mich

⁷ Thomas MANN, *Gesammelte Werke*, Bd. IX, a. a. O., S. 691.

so gespielt hätte / wie ich mich zuhause tagtäglich spiele“ (35) – verwischt bewußt die Grenzen zwischen Schein und Wirklichkeit. Die Lüge gehört nach dieser Annahme zum Wesen der Existenz, wie das die reimende Zuordnung des Wortpaars „Gewohnheit / Verlogenheit“ (23) bestätigt. Ein Synonymbegriff und ein verwandtes Phänomen ist in diesen Stücken die Täuschung. Die groteske Idee in *Ein Fest für Boris*, daß Johanna keine Beine mehr hat, während die Gute eine beinlose Frau ist, läßt noch das Spiel als solches durchschauen, aber die Mitteilung des ältesten Krüppels – „Boris gab uns immer ein paar Augenblicke das Gefühl / daß wir Beine haben“ (75) – nimmt schon die tiefere und allgemeineren Bedeutung des Wortes vorweg, diejenige nämlich, die in der Sentenz des Schriftstellers in *Die Jagdgesellschaft* formuliert wird: „Wenn wir glücklich sind / [...] machen wir uns etwas vor / aber auch wenn wir unglücklich und nichts / als unglückliche Empfindung sind / existieren wir nur in dem Zustand der Täuschung“ (223). Daß der Betrug eine Vorbedingung des Künstlerberufs, ja selbst der Künstlerpersönlichkeit ist, hat natürlich nicht Thomas Bernhard erfunden. Es gibt aber kaum andere Dichter, bei denen die verheerende Wirkung dieses Betrugs und Selbstbetrugs so konsequent dargestellt würde. Der Prozeß der Selbsterstörung führt nämlich bei seinen Künstlerfiguren notwendigerweise zur Katastrophe. Herbert Gamper weist darauf hin, daß die Ursache dieses „tödlichen Prozesses“ in der schonungslosen Disziplinierung zu suchen ist.⁸ Wenn wir aber auch nach weiteren Ursachen forschen in dem kausalen Zusammenhang, an den übrigens der Dichter selbst nicht zu glauben scheint, finden wir den Willen zum Betrug genauso wichtig, denn er geht dem sadomasochistischen Drill voran. Die selbstkasteiende Übung ist nämlich nur Mittel zum Zweck, auch wenn das bei einigen „Übertreibungskünstlern“ Bernhards inzwischen Selbstzweck geworden ist. Das beste Beispiel ist Caribaldi, dessen Maxime – „wer nicht übt / ist nichts“ (307) – in seiner Praxis zu sadomasochistischer „Selbstverwirklichung“ entartet. Sogar der Zirkusdirektor glaubt aber daran, oder will daran glauben, daß das *Forellenquintett* als ständiges Übungsprogramm der Perfektion dient, die aber ein jeder in seinem Kunstbetrieb unbedingt braucht.

Nicht einmal die Masken der Clownerie können aber die elementaren Wünsche nach einem menschenwürdigeren Leben verdecken. Als die Gute den Krüppeln zur Milderung ihres Elends Unterhaltung vorschlägt, lehnen sie das brüsk ab: „Wir brauchen besseres Essen / längere Betten / Verbesserungen unseres Allgemeinzustandes / keine Künstler / keine gescheiterten Menschen liebe Frau / meine liebe Dame / wir machen uns unsere Späße selbst / und wir entwickeln unsere eigenen Philosophien“ (74). Eine Ahnung von ihrem verfehlten Leben bringt die in ihrer Kunst unübertreffliche Sängerin dazu, plötzlich aufzuhören. Der Doktor, der nicht nur sie, sondern die ganze eitle Welt durchschaut, kann ihre Entscheidung nur gutheißen. „Man muß die Kraft haben / abzusagen / etwas abzubrechen / das zur Gewohnheit geworden ist“ (149). Es wäre aber ein völliges Mißverständnis, wenn wir im Ratschlag des Arztes irgendeine heilsame Orientierung sehen würden. Denn seine Weisheit mündet zwangsläufig in die Thomas Bernhardsche Negation: „alles ignorieren / dastehen / und nichts tun / und alles anstarren [...] plötzlich die Zunge herausstrecken“ (150). In der Tat: Wir finden keine einzige Figur in den analysierten Dramen, die ihr Leben ändern könnte. Die Absage der Sängerin drückt ihre Erschöpfung aus und da sie schwer krank ist, führt

⁸ Herbert GAMPER, *Die Katastrophe als Komödie. Thomas Bernhards Theater*, in *Nicht (aus, in, über, von) Österreich. Zur österreichischen Literatur, zu Celan, Bachmann, Bernhard und anderen*, hrsg. von Tamás LICHTMANN, Lang, Frankfurt am Main 1995, S. 223.

ihr „neues Leben“ wahrscheinlich in den Tod. Diejenigen Artisten, die versuchen, aus ihrer Hölle auszubrechen und sich gegen den Zirkusdirektor auflehnen, müssen ihre Machtlosigkeit ihm gegenüber resigniert zur Kenntnis nehmen. Nicht nur sie haben aber keine Zukunft. Ihr Quäler ist selbst in dieser Welt eingeschlossen. Seine Schlußworte, die er mit sinkendem Kopf vernehmen läßt, drücken dieselbe hoffnungslose Illusion aus, die der Jongleur hatte. Denn „Morgen Augsburg“ bedeutet für den Zirkusdirektor einen ähnlichen Selbstbetrug wie der Fluchtort Bordeaux für seinen besten Mitarbeiter. Hier schließt sich der Kreis. Die Grundlage des absoluten Pessimismus im künstlerischen Weltbild bei Bernhard bildet nämlich die deterministische, wenn nicht geradezu fatalistische Weltsicht, deren düstere Prägung durch Agnostizismus und einen alles in Frage stellenden Skeptizismus begleitet wird. Unter den Protagonisten der analysierten Werke zeichnet sich vor allem der Doktor in *Der Ignorant und der Wahnsinnige* als eifriger Schüler von Schopenhauer aus. Er ist unermüdlich in der Aufklärung über die Aussichtslosigkeit der menschlichen Existenz. Er sagt z. B. seinem kleinen Publikum: „Wenn wir etwas erreicht haben / und sei es das Höchste / sehen wir / daß es nichts ist“ (145) und wiederholt gleich danach seine These: „Wer am Ziel ist / ist naturgemäß / todunglücklich“ (153). Zu derselben Schule gehört der Schriftsteller aus der *Jagdgesellschaft*, von dem wir erfahren können, daß ein Menschenleben „am Ende nichts / als eine menschliche Katastrophe“ sei (233). Was daraus logischerweise folgt, sagt aber schon Caribaldi in *Die Macht der Gewohnheit* aus: „Wir wollen das Leben nicht / aber es muß gelebt werden“ (278). Wenn wir zuerst das Drama *Ein Fest für Boris* gelesen haben, können wir die pauschale Behauptung des Schriftstellers – „Aber vollkommene Durchdringung ist der Tod / eine verkrüppelte ist die Welt / und die menschliche Natur eine verkrüppelte“ (223) und die des Jongleurs – „alles wird von den Kranken / und von den Verkrüppelten beherrscht / eine Komödie ist es / eine böse Erniedrigung“ (272) – bestätigt finden, denn sie fassen ja nur das Wesen des früheren Stückes zusammen. Oder umgekehrt: *Ein Fest für Boris* stellt mit seiner „Krüppelwelt“, in der nur ein gesunder Mensch unter den Hauptfiguren zu finden ist, die lapidaren Verallgemeinerungen der später entstandenen Dramen plausibel dar. (Das zeigt übrigens zugleich das zyklusartige Gestaltungsprinzip im Oeuvre Thomas Bernhards.)

Wieweit der Zentralbegriff der „Todeskrankheit“ im Werk Thomas Bernhards mit der Schrift *Die Krankheit zum Tode* von Kierkegaard korrespondiert, darauf hat Christian Klug hingewiesen.⁹ So mutet uns die Feststellung des Doktors – „immer an der Grenze aller Krankheiten ist der menschliche Körper“ (154) – eher existentialistisch als fachwissenschaftlich an. Dieser konsequente Determinismus schließt jegliche Art der Entwicklung und jede Möglichkeit der Erziehung aus. Der Doktor raubt uns auch diesbezüglich alle Illusionen, indem er z. B. über die Hoffnungslosigkeit bei der Behandlung der Alkoholiker spricht:

sie machen eine sogenannte Entziehungskur / aber dem Menschen kann / nichts entzogen werden / schon gar nicht eine ihn umbringende Veranlagung / trinkt einer / so muß man ihn trinken lassen / zuschauen wie er trinkt / und wohin er damit kommt (99).

Wie hier der Königin, hat der Doktor auf ähnliche Weise vorher ihrem Vater versichert: „die Feststellung geehrter Herr / daß der Einfluß ihrer Tochter auf Sie / gleich Null

⁹ KLUG, 1991, a. a. O., S. 59 ff.

ist / andererseits haben Sie auf Ihre Tochter nicht den geringsten Einfluß / *auf diese Weise entwickelt sich alles.*“ (Hervorhebung von mir – Z. Sz.) (87).

Wie kategorisch dieses pessimistische Weltbild allen Fortschrittsglauben des aufklärerischen und des positivistischen Gedankenguts ablehnt, so hartnäckig leugnet es die Erkennbarkeit der Welt. Der Agnostizismus bei Bernhard knüpft unmittelbar an dieselbe antirationalistische philosophische Tradition an, wie der Determinismus und die beiden weltanschaulichen Positionen miteinander eng verbunden sind. Wenn man nämlich die Welt für grundsätzlich unerfaßbar hält, muß man sich als ohnmächtiges Wesen im blinden Spiel des Schicksals betrachten. Diese Konsequenzen wurden in der fiktiven Welt Bernhards auch gezogen. Auch diesmal hat der Doktor die maßgebende Meinung: „Wir haben / das ist erschreckend geehrter Herr / nur immer Wirkungen vor uns / die Ursachen sehen wir nicht / vor lauter Wirkungen / sehen wir keine Ursachen“ (102). In der Welt der Erscheinungen gibt es keine wahren Zusammenhänge, die uns zuverlässig orientieren könnten. Daher die Skepsis und das Mißtrauen allen Errungenschaften der Kultur und der Zivilisation gegenüber. „Man flüchtet in eine unsinnige Tätigkeit – erklärt der Doktor – einmal glauben wir / die Literatur / einmal glauben wir / die Musik / einmal glauben wir / Menschen / aber es gibt kein Mittel“ (114). Diesen Gedanken setzt der Schriftsteller im nächsten Stück unmittelbar fort, indem er über den allgemeinen Wunsch nach einer Zuflucht spricht, sei es Wissenschaft oder Kunst, Politik oder Religion, um das stolze Bekenntnis zu dem völlig emanzipierten Freidenker abzulegen:

In dem Zustand der Unsicherheit / der Bodenlosigkeit / der Zügellosigkeit zu verharren gnädige Frau / das ist es / diese unverständliche Sprache sprechen / diese einzige gültige unverständliche Sprache / sich gegen Verständlichmachen zur Wehr setzen (247).

Ob sich die Orthodoxie des Liberalismus nicht durch die Adjektive „einzige gültige“ selbst entlarvt, sei hier dahingestellt. In *Der Ignorant und der Wahnsinnige* belehrt der Doktor den Kellner „daß alles / das Bedenklichste ist / daß man sich auf nichts verlassen kann / daß alles ein Grund / zu Mißtrauen / und zu Verachtung ist“ (137).

Zivilisationsmüdigkeit und Kulturpessimismus führt bei Bernhard zu einem fortwährenden Kreuzzug gegen die Kunst und die Wissenschaft. Unermüdlich zeigt sich der Dichter auch in seiner Dramenkunst bei der Verhöhnung von geistigen Leistungen der Menschheit. „Das Theater / insbesondere die Oper / geehrter Herr / ist die Hölle“ (134) – meint der Arzt und „die Kultur ist ein Misthaufen / auf welchem die Theatralischen / und die Musikalischen gedeihen“ (156). Daß die Medizin keine Wissenschaft sei, klingt in den Dramen motivisch an. Die Zeitungen sind „Organe / der Unzuständigkeit“ (137) und „[...] insgesamt sind die Gesangslehrer / oder die Gesangspädagogen wie sie sich nennen / Scharlatane“ (88). Im Mittelpunkt seiner „Entlarvungspsychologie“ steht – gewiß auch Nietzsche folgend – der Künstlerberuf und die Künstlerpersönlichkeit. Abgesehen von dem ersten Stück (*Ein Fest für Boris*), wo die Künstlerproblematik kaum berührt wird, stehen in den drei folgenden Dramen Künstlerfiguren im Mittelpunkt: als narzißtisches Spiel von Demaskierung und Selbstbespiegelung, von Selbstentlarvung und Selbsterhöhung. Da das zu den beliebtesten Themen der Weltliteratur gehört, ist es weniger überraschend, daß die Werke Thomas Bernhards kaum etwas Neues zu sagen haben. Die Künstlerporträts stellen deshalb eher eine Aufzählung der schon bekannten Schwierigkeiten mit der Künst-

lerexistenz dar. Ohne Vollständigkeit anzustreben sollen hier die wichtigsten hervorgehoben werden.

1. Künstlertum und Krankheit. Seit der deutschen Romantik sowie seit Lombroso und Nietzsche ist es ein häufiger Fall, in der Genialität pathologische Züge zu entdecken. „Das Genie / ist eine Krankheit“ (125) – heißt die These in *Der Ignorant und der Wahnsinnige*, wo der Arzt immer wieder auf die tödliche Krankheit der Sängerin anspielt. Mit demselben Motiv fängt *Die Jagdgesellschaft* an, indem der Schriftsteller aus Lermontows *Ein Held unserer Zeit* die Stelle zitiert, in der von einem Arzt der Tod des Protagonisten angekündigt wird (176), genauso wie der Schriftsteller der Generalin die Todeskrankheit ihres Mannes preisgibt, was wiederum davon zeugt, daß die Künstlerpathologie in der „verkrüppelten Welt“ der Bernhardschen Dramen keine auffallende Erscheinung ist. Die Unterschiede können wir in der Form der Krankheit sehen. Während die anderen Protagonisten meistens an physischen Erkrankungen oder Defekten leiden, sind die pathologischen Fälle der Künstler bei Bernhard psychischer oder auch physischer Art. Die Sängerin hat Depressionen, der Zirkusdirektor, der in der „Krankheitsvorliebe“ die „Überwindung des Lebens“ (280) sieht, zeigt deutliche Merkmale des Größenwahns mit sadomasochistischen Begleiterscheinungen, allein der Schriftsteller scheint von den exzessiven Eigenschaften verschont zu bleiben. Er ist nur ein unauffälliger Unheilstifter. Nicht nur die Künstler scheinen durch krankhafte Eigenschaften heimgesucht zu werden. Die Kunst selbst wird hier pathologisiert. Das können wir zumindest aus den Worten des Arztes und des Zirkusdirektors vernehmen.¹⁰

2. Die Künstlerpersönlichkeit als Sonderfall. Die „sogenannten gewöhnlichen Menschen / haben immer vor den Geschöpfen Angst“ – meint der Doktor, denn „Menschen und Geschöpfe sind zweierlei / und was erst ein Kunstgeschöpf“ (92). Was den Alltagsmenschen im Umgang mit den Künstlern irritiert, ist vor allem der „Künstleregoismus“¹¹: „es gibt nichts mehr / außer mir / sagt sich ein solches Geschöpf“ (92). Exhibitionistische Normverletzungen, unberechenbare Launen und Reaktionen, keine geregelte Lebensführung – all diese klischeehaft geprägten falschen Vorstellungen oder wahren Erfahrungen tragen zum Mißtrauen, zur Distanz oder sogar Verachtung des Durchschnittsmenschen der Künstlerexistenz gegenüber bei, was aber seine Bewunderung auf der anderen Seite keineswegs ausschließt. Diese Ambivalenz zeigt sich am deutlichsten im Verhältnis des Generals zum Schriftsteller. Der Erstere hält den Letzteren für einen „ganz und gar undurchschaubaren Kopf“ (207), der „in einer anderen Welt“ existiert, „ein Kommentator“ (225), „der Augen und Ohren offen hat / und der nichts verschweigt / das ist seine Natur“ (224). Die kritisch beobachtende Position irritiert den General am meisten im Umgang mit dem Schriftsteller. Er vergleicht sein „Leben in der Generalsuniform“ mit dem des Schriftstellers, den er für „einen sensiblen Menschen [...], einen außerordentlich empfindlichen Charakter“ und „einen freien Menschen“ hält (224). Anerkennung und Distanzierung stecken gleichzeitig in seiner ironischen Charakteristik. Er ist selbst – trotz des militärischen Berufs – ein guter Beobachter und sieht klar, was für einen Einfluß dieser Intellektuelle auf seine Umgebung ausüben kann. Er erwähnt zwar zunächst seine Frau, die

¹⁰ Vgl. Caribaldi, „Was hier ohne weiteres / als eine musikalische Kunst bezeichnet werden kann / ist in Wirklichkeit / eine Krankheit“ (279).

¹¹ Das Wort wurde aus der Novelle *Schwere Stunde* entlehnt. Thomas MANN, *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Bd. VIII, a. a. O., S. 376.

gewiß mehr Zeit mit dem Schriftsteller als mit ihm verbringt, sein Verdacht ist jedoch keine Eifersucht, sie ist nämlich von allgemeinerer Art. „Mit solchen Ideen / wie Sie sie haben / verderben Sie die unschuldigen Köpfe / damit machen Sie die durchaus brauchbaren / zu vollkommen unbrauchbaren / Eine verrückte Gesellschaft / die so etwas duldet“ (227). Nicht die Ideen an sich sind gefährlich, sondern die Überzeugungskraft, über die der Schriftsteller verfügt. Bloß die Tatsache, daß es Menschen gibt, die sich mit dem Belauern von anderen beschäftigen, um sie darstellen zu können, ist problematisch. „Dieser Herr macht aus Ihnen Operette“ (207) – sagt der General seinen Gästen. In diesem scherzhaft warnenden Argwohn lebt aber auch die uralte Angst und Respekt des Dargestellten vor der magischen Kraft des Darstellenden weiter.¹² Aber nicht nur das ist in seinem Wesen beunruhigend. Denn so „ein vollgeschriebenes Gehirn / ein gänzlich vollgeschriebenes / und dadurch völlig verfinstertes Gehirn“ (239) kann auch Menschen und Situationen manipulieren. Diese Vorahnung wird in der letzten Szene der *Jagdgesellschaft* auch bestätigt, als die Situationsbeschreibung des Schriftstellers eine destruktive Katalysatorfunktion erfüllt und so auch den Selbstmord des Generals vorbereitet. Es gibt natürlich Künstlergestalten, die in dieser Hinsicht viel harmloser sind und dennoch belastend wirken, wie z. B. die Königin, die sich nur mit sich beschäftigt. Ihre pure Existenz erzwingt jedoch schon die Aufmerksamkeit der anderen und „es ist ganz klar / daß die Umgebung eines solchen Phänomens [...] zu Bewegungslosigkeit / und zu Bedeutungslosigkeit / verurteilt ist“ (109).

3. Der oder die Erwählte und die Stigmen der Entmenschlichung. Über die Sängerin sagt der Doktor: „es ist die größte Schwierigkeit / für die Umgebung / daß es sich vor allem um eine Stimme / [...] *nicht aber um einen Menschen handelt*“ (96).¹³ (Hervorgehoben von mir – Z. Sz.). Was hier der Arzt klar formuliert, ist die Entfremdung der Künstlerexistenz durch Talent, durch außerordentliche Gabe, die die Erwählten in eine bewundernswerte Höhe emporhebt, sie aber zugleich zu einem Instrument degradiert. In der Formulierung des Generals: „die Schauspieler müssen Talent haben / und müssen eine Maschine sein“ (205). Sie zählen nur, bis sie das erreichbar Höchste bieten können, „wenn es dann plötzlich abbricht / das ist gleichgültig geehrter Herr / zweifellos es ist / wie wenn eine Maschine abgestellt wird“ (102). Diese schicksalhafte Verkümmern geschieht aber nicht nur wegen der äußeren Erwartungen (Künstlerwelt, Management, Publikum),¹⁴ sondern auch wegen des inneren Zwangs. Das ganze Wesen der Künstlerpersönlichkeit ist ja auf die Leistung eingestellt und diese bedingungslose Konzentration bedeutet auch Selbstaufgabe, so z. B. Verzicht oft sogar auf die eigenen Gefühle.¹⁵ Auf diesen ungeheueren Widerspruch weist der seelenkundige Arzt ebenfalls hin, indem er behauptet, je mehr die Sängerin den Kapellmeister haßt, desto besser singt sie (101). Die Diskrepanz der doppelten Optik des Publikums und der inneren Umgebung faßt am besten der Vater der Königin zusammen: „Alle Welt bewundert dich / aber ich schäme mich / mich schmerzt die Schizophrenie meiner Tochter“ (107).

¹² „Unser Schriftsteller / schreibt eine Komödie / und alle die wir hier sitzen / kommen in seiner Komödie vor“ (238).

¹³ An einer früheren Stelle hat der Arzt schon denselben Gedanken ausgesprochen: „ein solcher zu einem vollkommenen künstlerischen / Geschöpf gewordener Mensch / der ja kein Mensch mehr ist“ (92).

¹⁴ „Von einer Kapazität / erwartet die Welt / immer etwas Außerordentliches / es gibt nichts Anstrengenderes / als eine Kapazität zu sein“ – sagt der Vater in *Der Ignorant und der Wahnsinnige* (167).

¹⁵ Mit den Worten des Doktors: „[...] durch Rücksichtslosigkeit vor allem gegen sich selbst / ist sie zu der berühmtesten aller Koloratursängerinnen geworden“ (108).

Die Kunst- und Künstlerproblematik beleuchtet auch eine viel allgemeinere Frage, die beim besseren Verständnis der Kunstauffassung Thomas Bernhards weiterhelfen kann. Das Uneigentliche, das Grotesk-Befremdende manifestiert sich in der Bernhardschen Dramaturgie in der Umkehrung des V-Effektes. Während das epische Theater eine stilisierte Welt aufbaut, um eine Wirklichkeitsillusion zu vermeiden und eine deutliche Trennungslinie zwischen der Bühne und der Welt zu ziehen, wird in den Dramen Bernhards eine grotesk stilisierte Welt erschaffen, um uns vorzutäuschen, daß die Welt in der Wirklichkeit so aussieht. Trotz dieses grundsätzlichen Unterschiedes gibt es aber auch eine funktionale Ähnlichkeit in den beiden Darstellungsweisen, nämlich darin, daß sie – zwar aus verschiedenen Gründen – durch die Stilisierung zugleich die tieferen Zusammenhänge modellieren wollen. Bei Brecht dient das der marxistischen Gesellschaftsdeutung, bei Bernhard dagegen der „postexistentialistischen“ Welterklärung. Als die Sängerin mehr Weiß für ihr Gesicht verlangt, denn es „muß ein vollkommen künstliches Gesicht sein / mein Körper / ein künstlicher / alles künstlich“, bemerkt der Doktor: „Wie Sie wissen Frau Vargo / handelt es sich / um ein Puppentheater / nicht Menschen agieren hier / Puppen / hier bewegt sich alles / unnatürlich / was das Natürlichste von der Welt ist“ (127). Das Unnatürliche als Natürliches zu präsentieren, das ergibt das Wesen des Uneigentlichen. Die angeführten Zeilen aus *Der Ignorant und der Wahnsinnige* nehmen zum Teil das Motto mit dem Kleist-Zitat des nächsten Dramas, der *Jagdgesellschaft* vorweg:

Ich erkundigte mich nach dem Mechanismus dieser Figuren, und wie es möglich wäre, / die einzelnen Glieder derselben und / ihre Punkte, ohne Myriaden von Fäden / an den Fingern zu haben, so zu regieren, / als es der Rhythmus der Bewegungen oder der Tanz erfordere. (173)

Die Korrespondenz ist augenscheinlich, jedoch irreführend. Im Marionettenspiel Bernhards handeln die Menschen wie die Puppen, in der Erklärung von Kleist gerade umgekehrt: die Puppen bewegen sich wie die Menschen. Der Unterschied liegt offenbar in der andersartigen ästhetischen bzw. weltanschaulichen Auffassung. Kleists Marionettfiguren sollten die echten, lebendigen Bewegungsformen *nachahmen*, Bernhards Künstlerfiguren stellen hingegen in ihrer reduzierten Existenzform Marionetten dar. Kleist will die Gesetzmäßigkeit der realen Welt *rekonstruieren*, während Bernhard die Determiniertheit einer imaginären Welt *konstruiert*.¹⁶

Aus diesem Konstruktionsprinzip ist die Struktur der Dramen Thomas Bernhards abzuleiten. Die Geschlossenheit der Dramenwelt ermöglicht keine Bewegungsfreiheit der einzelnen Figuren, die so Gefangene ihres wurzel- und kontaktlosen Lebens sind. Das Paradoxon, das Erich Jooß in der entfremdeten Welt des Gesamtwerkes sieht, nämlich, „daß die Klage über den Verlust nicht möglich ist ohne den Gedanken an das Verlorene“,¹⁷ ist mehr als eine der möglichen psychologischen Erklärungen, es gilt auch als strukturbildendes Element. Denn die doppelte Verneinung macht auch das Grotesk-Unmögliche in der Absurdität sichtbar. Die Darsteller dieser Kammerstücke repräsentieren –

¹⁶ „Der ‚Mechanismus der Figuren‘ in Bernhards Stücken dient dabei nicht zuletzt einer Variante der literarischen Selbstreflexion, die in seiner Prosa aus formalen Gründen noch nicht möglich war: der Ausfaltung der zahlreichen Ambivalenzkonflikte [...]“, Manfred MITTERMAYER, *Thomas Bernhard*, Metzler, Stuttgart–Weimar 1995, S. 140.

¹⁷ Erich JOOß, *Aspekte der Beziehungslosigkeit. Zum Werk Thomas Bernhards*, Notos, Selb 1976, S. 12.

ähnlich wie in den absurden Dramen – die Sinnlosigkeit ihrer Welt. Die Begriffe „grotesk“ und „absurd“ sind im Falle der Bernhardschen Dramen kaum voneinander zu trennen. Die Distinktion von Margret Dietrich, daß das Absurde – im Gegensatz zum Grotesken – „nicht vom Psychologischen her fixiert ist, sondern von der Philosophie“,¹⁸ ist hier nur aus theoretischer Sicht verwendbar. Die beiden Momente sind ja für die Charakterisierung der Bernhardschen Dramenkunst unentbehrlich.

Die Kohärenz ist nicht nur in den einzelnen Werken, sondern auch in der Zykluskomposition durch dasselbe Fokussieren gesichert. Das individuell Eigentümliche der interpretierten Werke besteht vor allem darin, daß es in den Bernhard-Dramen – im Gegensatz zu fast allen Formen der Dramenliteratur – eine auffallende Dominanz in der Rollenverteilung gibt. Eine ausgezeichnete Rollenposition haben die folgenden Figuren: die Gute in *Ein Fest für Boris*, der Doktor in *Der Ignorant und der Wahnsinnige*, der Schriftsteller in *Die Jagdgesellschaft* und Caribaldi in *Die Macht der Gewohnheit*. Sie beherrschen – zwar nicht ganz im gleichen Maße – die Bühne vollkommen. Ihre Allgegenwart und Alleinherrschaft verleihen den Dramen einen monologisierenden Charakter. Obwohl die Dialogform beibehalten ist, hat sie eine sehr reduzierte Funktion. Daraus folgt aber, daß in dieser einpoligen Welt keine Konfliktsituationen entstehen können, weil es an dem funktionsmäßig ebenbürtigen Gegenpotential fehlt – wie im himmlischen Paradies oder in der irdischen Diktatur. Die imaginären Welten bei Bernhard scheinen dieser letzteren, zumindest in den Dramen *Ein Fest für Boris* und *Die Macht der Gewohnheit* näherzustehen. Die Gute und der Zirkusdirektor halten alle anderen in Schach, die sie terrorisieren und quälen. Zum Wesen des Grotesken in diesen Welten gehört es aber, daß nicht einmal diese Figuren eine relative Freiheit haben, denn sie sind – im existenzphilosophischen Sinne – genauso Gefangene wie die anderen. Diese Determiniertheit formuliert die Gute präzise: „Ich habe Ihnen gedroht / Sie haben mir gedroht / Wir existieren nurmehr noch in Drohungen“ (24).

Es mangelt aber an wahren Dialogsituationen auch in den Dramen, wo die Geschehnisse oder eher Nicht-Geschehnisse argloser ablaufen. Nicht nur die Gegner fehlen nämlich in den Bernhard-Stücken sondern auch die Mitmenschen. Die düsteren Worte der Generalin – „ich habe Angst / vor meinem Mann / und die Minister hasse ich“ (197) – drücken nicht nur die Aussichtslosigkeit ihres Schicksals in *Die Jagdgesellschaft* aus, denn dieses Defizit an den menschlichen Beziehungen ist ein allgemeines Hauptmerkmal der Bernhardschen Dramenwelt. Auch wo es scheinbar zu einem Dialog kommt, gibt es selten eine wahre zwischenmenschliche Kommunikation, denn die Figuren sprechen nicht mit- sondern viel eher nebeneinander. Sie stehen höchstens „in einem Krankheitsverhältnis zueinander“ (19). Ihre Isoliertheit gehört zu ihrer verzerrten Existenzform. „Die Wahrheit ist daß kein Mensch von mir einen Brief will / niemand / nichts“ – klagt die Gute und fügt resigniert hinzu: „niemand lebt gern gespenstisch“ (15). Die meisten von diesen Dramenfiguren leben aber gespenstisch, und aus dieser Zwangssituation führt kein Weg hinaus, höchstens zum Verfall und zum Tode. Wir wissen: in der Literatur wimmelt es von Verfalls- und Todesgeschichten, und zwar aus guten Gründen. Das Traurige am Schicksal dieser Marionetten ist also nicht, daß sie sterben, sondern, daß sie nicht leben, nicht leben können, weil sie in der Tat Gespenster sind. Ihre Todesobsession, „der Wunsch / tot zu sein“, bedeutet aber auch bei ihnen „die Angst / vor dem Ende“ (155). Der Autor selbst

¹⁸ Margret DIETRICH, *Das moderne Drama*, Kröner, Stuttgart 1974, S. 704.

geht sogar weiter, indem er die nur pessimistische Deutung seiner Werke ablehnt und auf die produktive Funktion des Todesmotivs hinweist: „Zur Lebensfeindlichkeit und Todes-süchtigkeit könnte man vieles sagen. Vor allem, daß sie beide nicht schaden. Durch sie kommen wir zum Leben.“¹⁹

Die einzigen Gestalten, die über einen relativen Spielraum verfügen, sind die privilegierten Stoiker und Nihilisten, die die vollkommene Sinnlosigkeit der Welt nicht nur durchschauen, sondern sie auch artikulieren können. Das sind die „Allwissenden“. So, wie der Doktor in *Der Ignorant und der Wahnsinnige* nicht nur auf seinem Fachgebiet alles besser weiß, sondern auch in allen anderen Fragen (Kunst, Musik, Kultur, Philosophie usw.) kategorische Meinungen hat, ähnlich sentenziös dilettiert der Schriftsteller: „Ich weiß alles / über den Borkenkäfer / gnädige Frau / und über den Grauen Star / bin ich besser informiert / als die Augenärzte“ (185). Wir sehen die tiefe Ironie des Uneigentlichen in der Entlarvung des Schriftstellers selbst, die seine bajazzohafte Wichtigtuerei zeigt, gleich zu Beginn des Dramas, als er verzweifelt nach der Vollendung eines Aphorismus sucht.²⁰ Die karikierende oder zumindest skeptische Sicht, die sogar diese „ausgezeichneten“ Figuren begleiten, zeugen von der mehrfachen Brechung des Maskenspiels, das jede Identifikation ausschließt.

Die hier kurz geschilderten Grundsituationen bestimmen die Handlung bzw. Handlungsarmut der Dramen, für die eine bis zur Toleranzgrenze gehende monotone Statik oder Kreisbewegung charakteristisch ist. Das Uneigentliche der Reduktion gilt auch für die Handlungsebenen. Die engste Verwandtschaft sehen wir hier zum absurden Drama, wo ebenfalls die grotesk-sinnlose zwischenmenschliche Aktionsreihe oder gerade der Bluff zum Ereignis erhoben wird. Das Gejammer der Guten – „ich bin handlungsunfähig / handlungsunfähig“ (34) – ist sowohl wortwörtlich als auch symbolisch zu nehmen. Konkret bedeutet es, daß ihre Aktivität, genauso wie bei dem Zirkusdirektor, sich im sadomasochistischen Spiel erschöpft. Im allgemeineren Sinne aber weist es auf die Determiniertheit hin, die ihr Leben bis zur Verkümmerng entstellt. Eine andere Feststellung der Guten, daß „jede Krankheit [...] eine Krankheit der Bewegungslosigkeit“ sei (27), hat ebenfalls doppelte Bedeutung. Durch den Teufelskreis der Langeweile und der Enerviertheit der Protagonisten wird die Dynamik in der Handlungsstruktur im voraus verunmöglicht. Die Zeit wird mit langen Reden und höchstens mit Pseudotätigkeiten ausgefüllt. Der Zirkusdirektor läßt z. B. mit Absicht das Kolophonium fallen und sucht es hartnäckig oder läßt die anderen es suchen. Auch die Zerstreuung bedeutet nur Belastung in ihrem verkümmerten Leben. „Diese Bälle sind immer dasselbe / Immer dieselben Leute / immer die gleiche schlechte Luft“ (30) – so berichtet uns die Gute über das Geburtstagsfest von Boris. An dieser ereignislosen Handlungsstruktur ändert nicht einmal der Einbruch irgendeiner Katastrophe entscheidend etwas. Der unerwartete Tod von Boris in *Ein Fest für Boris*, der psychische Zusammenbruch der Königin in *Der Ignorant und der Wahnsinnige*, der Selbstmord des Generals in *Die Jagdgesellschaft* und die Vernichtung auch der letzten Illusionen der Artisten und die totale Vereinsamung des Zirkusdirektors in *Die Macht der Gewohnheit* – nicht einmal diese sonst tragischen Momente

¹⁹ In Herbert MORITZ, *Lehrjahre. Thomas Bernhard – Vom Journalisten zum Dichter*, Bibliothek der Provinz, Weitra 1992, S. 117.

²⁰ Die Selbstsicherheit, die im krassen Gegensatz zu seiner Unproduktivität steht, unterscheidet den Schriftsteller von der Gestalt Grand aus der *Pest* von Camus, der ebenfalls tage- und wochenlang um ein passendes Wort kämpft, ohne mit seinem rührend-komischen Dilettantismus vorwärts zu kommen.

können den Stücken das Gewicht einer Schicksalstragödie verleihen, denn die betroffenen Protagonisten verfügen über keine individuellen Züge des Individuums. Die das ganze Drama prägende Verzerrung und Stilisierung wird das persönlich Erlebbar auch als kathartische Erfahrung untergraben. Hier gibt es nämlich im Spannungsfeld kein „dahinter“, was die Konfliktsituationen vertiefen könnte. Zur Statik trägt ferner wesentlich auch die Wiederholung als Stilprinzip bei, die das Redetempo und den Redewechsel zwangsläufig verlangsamt.

Für die Figuren und Figurenkonstellationen ist – wie schon angedeutet – die Beziehungslosigkeit oder viel mehr: ein aggressiv-destruktives zwischenmenschliches Verhältnis bezeichnend. Das Groteske sehen wir in diesem letzteren Fall nicht in der absurd-willkürlichen Gewaltherrschaft sondern in ihrer Ziellosigkeit. „Sie sind in meinen Besitz übergegangen“ (20) – sagt die Gute zu Johanna, und mit diesem Bewußtsein endet auch ihre Machtkompetenz. Die die menschlichen Verhältnisse karikierenden Gesten und Attitüden entlarven ihr „Uneigentliches“ im Selbstzweck. Der Mensch wird in der pervertierten Willkür der „Guten“ zum leblosen Gegenstand degradiert, indem sie z. B. über Boris sagt: „Er fühlt nicht / er ist nichts und er fühlt nichts / Er weiß nichts / Mein Geschöpf“ (38). Die Interaktionen stellen schon einige Züge der „Psychodramen“ dar. Obwohl dazu die vollständigen Charaktere und die lückenlosen Motivationen fehlen, sind die Merkmale des grausamen „internen Spiels“ sogar in dieser reduzierten Form sichtbar. Das brutalste Beispiel finden wir in *Ein Fest für Boris*, wo die Gute Boris sein Angstgefühl bewußt macht, um es zu steigern: „Du hast dich gefürchtet / Gib zu daß du dich gefürchtet hast / Du hast dich gefürchtet“ (41).²¹ Sie läßt sowohl Johanna als auch Boris wie kleine Kinder exerzieren, demütigt sie, indem die vollkommen Ausgelieferten Sätze wortwörtlich wiederholen müssen. Das „Katz-und-Maus-Spiel“ Caribaldis mit seinen Leuten in *Die Macht der Gewohnheit* ist ebenfalls auch als ein „psychodramatischer Fall“ zu deuten. Nur in den Mitteln, nicht aber im Ergebnis scheint die Methode des Schriftstellers in *Die Jagdgesellschaft* harmloser zu sein. Wie er die Szenen regiert, weist über seine Künstlerposition weit hinaus und läßt auf die psychopathologische Triebfeder seines Verhaltens folgen.²²

Trotz des Pervers-Brutalen geht die sonst furchterregende Wirkung des Pathologischen bei Bernhard ins Grotesk-Komische über. Die verzerrende Übertreibung löst zwar keinen befreienden Effekt aus, entschärft aber das verheerende Gefühl der Aggression.²³ Die höchste Kunstleistung der Dramen besteht gerade in der doppelten Distanzierung: die absurd-groteske Entstellung macht nämlich nicht nur die Unmenschlichkeit in der stilisierten Welt der Protagonisten sichtbar, sondern sie entfremdet sie uns zugleich durch die Übertreibung.²⁴ Das Grotesk-Uneigentliche in der Darstellungsweise ermöglicht nämlich

²¹ Genauso erbarmungslos ist ihr „Entlarvungsspiel“: „Ich will dich nicht quälen / Ich sehe ich quäle dich“ (44).

²² Aus dieser Sicht scheint bei Mittermayer die Gegenüberstellung des „Machtmenschen“ und des „skeptischen Ironikers“, zu dessen Typus auch der Schriftsteller gehört, etwas vereinfachend. Vgl. M. MITTERMAYER 1995, a. a. O., S. 148.

²³ Zur Frage der Komik in der Dramenkunst Bernhards s. noch: Herwig WALITSCH, *Thomas Bernhard und das Komische. Versuch über den Komikbegriff Thomas Bernhards anhand der Texte Alte Meister und Die Macht der Gewohnheit*, Palm und Enke, Erlangen 1992, S. 145 ff.

²⁴ Vgl. dazu noch Huntemanns diesbezügliche Erklärung: „Die Überzeichnung der Figuren und ihrer Situationen, hauptsächlich mit den Mitteln grotesker und absurder Komik, ist im Rahmen von Bernhards Ästhetik der ‚Künstlichkeit‘ zu sehen [...]“ Willi HUNTEMANN, *Artistik und Rollenspiel. Das System Thomas Bernhard*, Königshausen und Neumann, Würzburg 1990, S. 147.

keine Identifikation, nicht einmal mit dem Opfer der Grausamkeiten. So ist es mit den Krüppeln, die das Mitleid durch ihr schrilles Benehmen und übermütiges Bewußtsein im voraus verhindern, als sie z. B. beginnen, detailliert aufzuzählen, auf welche Weise sie sich umbringen könnten und dann hinzufügen: „Es ist unsre einzige Abwechslung [...] Wir tun es nicht / aber wir besprechen es“ (67). Oder als sie über ihre Unterhaltungen berichten und das „größte Kunststück“ von Karlernst erwähnen: „er schneidet sich vor uns den Kopf ab / und ohrfeigt ihn in der Luft / bis wir es nicht mehr aushalten zuzuschauen“ (76). Nicht weniger befremdend wirken die langen, größtenteils gewiß nur für Fachleute erfaßbaren Obduktionsbeschreibungen in *Der Ignorant und der Wahnsinnige*. Sie gehören zu den auffallendsten Herausforderungen des Dramenschreibers und erinnern uns an „den medizinischen Schock“ der *Morgue*-Gedichte Gottfried Benns, der gewiß auch bei Bernhard eine ähnliche Motivation und eine ähnliche Funktion hat, nämlich „die bittere Konstatierung menschlichen Elends, das zugleich ein physisches und metaphysisches ist, die Auflehnung gegen Verfall und Sterblichkeit, ein trotzig versagtes Mitleiden [...]“.²⁵ Allerdings mit dem Unterschied, daß der bittere Ernst von Benn bei Bernhard ins höhnisch Groteske überspielt wird.²⁶

Sogar die Träume, deren Hauptfunktion – zumindest nach Freud – in der Wunschbefriedigung zu suchen sind, stellen in den Dramen Bernhards nur die Ausdrucksmöglichkeit der verzerrten Zwangsvorstellungen dar. So träumt der junge Krüppel in *Ein Fest für Boris*, daß er mit seinen Füßen Suppe gegessen hat, während der jüngste Krüppel in seinem Traum mit seinen Beinen einen Brief geschrieben hat (57). Ein anderes, diesbezügliches Beispiel aus *Der Ignorant und der Wahnsinnige* ist der wiederkehrende Alptraum der Königin vom Eisernen Vorhang, der herunterfällt und sie zerquetscht. Die Träume können aber auch aggressive Affekte enthalten, von denen man sich höchstwahrscheinlich zu befreien sucht, indem man sie ausspricht, wie das einer der Krüppel tut: „Mir träumt immer / ich bringe euch um“ – sagt er seinen Leidensgefährten (68).

Die Figuren dieser Dramen bewegen sich in einem luftleeren Raum. Es fehlen alle Beziehungssysteme, die für die menschlichen Existenzformen unentbehrlich sind und die über den blinden Determinismus der menschlichen oder eher: unmenschlichen Verhältnisse hinausweisen könnten. Es gibt kaum Anknüpfungen, weder zu der Welt der Vergangenheit, noch der Gegenwart außerhalb des Ortes und der Zeit der momentanen Geschehnisse. Diese Art Isoliertheit in den Bernhardschen Dramen wird auch durch die Raum- und Zeitstruktur, die ebenfalls dem Gestaltungsprinzip der Reduktion folgt, hervorgehoben. Alle traditionellen und modernen Strukturformen werden bei Bernhard aufgelöst. Diese individuelle postmoderne „Formlosigkeit“ entspricht aber dem blinden Schicksal der Antihelden, das ihr Leben willkürlich bestimmt. Sowohl die Raum- als auch die Zeitgestaltung beschränkt sich auf die Negation und hebt die für die Bernhard-Dramen charakteristische provozierend forcierte Monotonie und Statik hervor. Das Milieu bleibt – mindestens nach den kurzen Angaben des Nebentextes – abstrakt und unbekannt, wie die Figuren abstrakt unpersönlich bleiben. Die Dramenstrukturen bestätigen die Worte des Doktors: „Die Struktur der Wege

²⁵ Bruno HILLEBRAND, *Zur Lyrik Gottfried Benns*, in Gottfried BENN, *Gedichte in der Fassung der Erstdrucke*, Fischer, Frankfurt am Main 1982, S. 639f.

²⁶ Über die Konvergenz von Komödien und Tragödien bei Bernhard vgl. Wendelin SCHMIDT-DENGLER, „Komödientragödien“. *Zum dramatischen Spätwerk Thomas Bernhards*, in *Bernhard-Tage*, Orlsdorf: Materialien, hrsg. von Franz GEBESMAIR & Alfred PITTERTSCHATSCHER, Bibliothek der Provinz, Weitra 1994, S. 74 ff.

ist die gleiche“ (111). In *Ein Fest für Boris* ist zwar die Raumbezeichnung „Im Haus der Guten“ vor dem ersten Teil des Stückes angegeben, wir erfahren weiter aber nur soviel, daß das erste Vorspiel in einen „leeren Raum“ gesetzt ist. Wo die Dialoge des zweiten Vorspiels stattfinden, das wissen wir nicht, hier wird uns nämlich bloß eine vage Zeitangabe – „Nach dem Ball“ – mitgeteilt. Nicht viel mehr ist für uns über den Schauplatz des dritten Teiles („Das Fest“) bekannt: „Links ein Geschenktisch [...] In der Mitte ein langer Tisch“, an dem alle Anwesenden sitzen, das ist alles. Genauer ist schon die räumliche Dimension in *Der Ignorant und der Wahnsinnige* markiert: In der Oper, „Garderobe der Königin der Nacht“ sowie „Bei den Drei Husaren“. Hier sind sogar die Zeitangaben zu entnehmen: Abend und Nacht von demselben Tag. In *Die Jagdgesellschaft* finden wir überhaupt keine Raumbezeichnung, nur die (nicht konkretisierte) zeitliche Abfolge der drei Teile: „Vor der Jagd“, „Während der Jagd“ und „Nach der Jagd“. Für die Raumbestimmung stehen lediglich einerseits Requisiten (Kachelofen, Fauteuils, Sessel usw.), so im 1. Teil, oder kurze Bemerkungen im 2. und 3. Teil wie „Durch das Jagdhaus sieht man ganz deutlich den Wald“ (208) und daß der General und seine Frau sowie ihre Gäste „trinkend und rauchend am Tisch“ sitzen (224). In *Die Macht der Gewohnheit* spielen alle drei Szenen in demselben Raum, der als ein Musikzimmer eingerichtet ist. „Ein Klavier links / vier Notenständer vorn / Kasten, Tisch mit Radio, Fauteuil, Spiegel, Bilder / Das Forellenquintett auf dem Boden“ (255) – heißt es in der Regieanweisung der ersten Szene. Die Abstraktion gilt offensichtlich für die gesamten Raum-Zeit-Strukturen, denn in allen diesen Stücken werden die Ereignisse sowohl der konkreten geschichtlichen Zeit als auch dem mehr oder weniger genau vorstellbaren (fiktiven) Milieu enthoben. Diese Unbestimmtheit wirkt verallgemeinernd und hebt den Aussagecharakter der Dramen hervor.

Die aphoristisch-sentenziöse Redeform, die auf der sprachlichen Ebene der unmittelbare Ausdruck der kategorischen Feststellungen ist, scheint witzig und geistreich – nur nicht unbedingt wahr zu sein. Die ästhetische Strategie der Bernhardschen Dramen weist in dieser Hinsicht kaum einen wesentlichen Unterschied zu seiner Erzählkunst auf. Nur die Rhetorik ist anders: die Wortkaskaden der langen Perioden, die seiner Prosa eigen sind, werden in den Dramen meistens durch die typographische Spaltung auf kürzere Formeln gebracht. Die fehlende Interpunktion hebt jedoch auch diese Abweichung zum Teil auf, denn sie fügt die sonst rhythmisch segmentierten Sätze wieder zusammen. Aussprüche wie

der Mensch interessiert die Medizin überhaupt nicht / es handelt sich um eine Wissenschaft / von den Organen / nicht um eine solche / von den Menschen (102); die Öffentlichkeit / hält immer den Zeitpunkt für gekommen / wenn er längst vorbei ist (110); gute Ohren / können natürlich niemals / schlechte Augen ersetzen oder umgekehrt (153)

verraten das Paradox-Spielerische und das Sprachästhetisch-Formulierte in den Quasi-Weisheiten, das immerwährende Maskenhafte in der bis zur Rätselhaftigkeit stilisierten Welt der hier analysierten Dramen.

Die Schlußfolgerungen unserer Untersuchungen können in den folgenden Thesen zusammengefaßt werden:

1. Das „Uneigentliche“, dessen wichtigste ästhetische Erscheinungsform in den (frühen) Dramen Thomas Bernhards das Groteske ist, gilt als Gestaltungsprinzip.

2. Dieses strukturbildende Prinzip manifestiert sich in der Reduktion und Stilisierung und bestimmt alle Ebenen der einzelnen Werke.

3. Diese Eigentümlichkeit der Thomas Bernhardschen Dramenkunst läßt sich – trotz der unverwechselbaren individuellen Züge – in die Paradigmen der europäischen Traditionen der „Revolte“ einordnen.

4. Das Provokative, das Irritierende hat auch hier einen Appellcharakter: es geht um Rollenspiel, das zugleich auch ein Versteckspiel ist. Wenn wir also das „Eigentliche“, die „Wahrheit“ in seiner Kunst (hier Dramenkunst) suchen, müssen wir vor allem nach der „Wahrheit der Masken“ fragen.

Eine trotz allem vertraute Welt

Zur Rezeption Thomas Bernhards in Ungarn

MÁRIA KAJTÁR

Thomas Bernhard zählt neben Peter Handke zu den in Ungarn am besten bekannten Autoren der zeitgenössischen österreichischen Literatur. Bisher sind fünf seiner größeren Prosatexte, etwa ein Dutzend Erzählungen und einige Dramen und Dramolette auf ungarisch erschienen; sie fanden bei Literaturkritik und Literaturwissenschaft zunächst nur vereinzelte, danach allmählich zunehmende Beachtung. Zu den auffälligen Erscheinungen der ungarischen Thomas-Bernhard-Rezeption zählt darüber hinaus die Tatsache, daß nicht wenige ungarische Schriftsteller – bewußt oder unbewußt – an sein Werk anzuschließen bzw. in einer Gedankenwelt zu arbeiten scheinen, die mit der seinen eng verwandt ist.

Betrachten wir zunächst den naheliegendsten und offensichtlichsten Aspekt der Rezeption, die ungarischen Ausgaben der Werke Bernhards, wobei wir uns ohne den Anspruch auf Vollständigkeit auf die wichtigsten Werke beschränken (vgl. Bibliographie am Ende des Beitrags). Bernhards erster Roman, *Frost*, erschien 1974, also elf Jahre nach dem Erscheinen des Originals, in der Reihe *Modern Könyvtár* (Moderne Bibliothek) des Európa Verlages, und zwar in der Übertragung des außergewöhnlichen Schriftstellers, Dichters und Übersetzers Dezső Tandori. Diese heute noch bestehende Reihe macht es sich zur Aufgabe, die bemerkenswertesten und experimentierfreudigsten Autoren der Weltliteratur zu publizieren; ihre Leserschaft setzt sich im wesentlichen aus Intellektuellen und Studenten zusammen, einer kleinen, aber beständigen, anspruchsvollen und gebildeten Leserschicht. Es war ebenfalls dem Európa Verlag zu verdanken, daß das ungarische Publikum schon in den Jahren davor auf Bernhard aufmerksam wurde: 1971 und 1973 waren einige Erzählungen in der alljährlich erscheinenden Anthologie *Égtájak* (Himmelsrichtungen) publiziert worden. Damit signalisierte der Verlag zweierlei: zum einen, daß es sich um Weltliteratur handelt, und zum anderen – durch seine vorsichtige Beschränkung auf Erzählungen, obwohl zu dieser Zeit bereits einige großangelegte Prosawerke Bernhards vorlagen –, daß es ein riskantes Unterfangen war, Bernhard in Ungarn zu verlegen. Riskant freilich nicht in geschäftlicher Hinsicht: Es interessierte damals niemanden, ob ein Buch in dem – in Begriffen der Planwirtschaft – programmgemäß funktionierenden Verlag mit einer jährlichen Auflage von 200 000 Exemplaren und enormer staatlicher Unterstützung geschäftlichen Nutzen abwarf oder nicht. Riskant war vielmehr das Wagnis, dem ungarischen Leser derart düstere, pessimistische, entmutigende und „dekadente“ Werke zuzumuten. Der Európa Verlag schien jedenfalls nach der Herausgabe von *Frost* eine Zeitlang die Meinung vertreten zu haben, daß eine Publikationspause angebracht sei. *Das Kalkwerk* erschien, ebenfalls in einer Übersetzung von Dezső Tandori, 1979 in einem anderen Verlag. Diesen beiden Romanen folgten unmittelbar keine weiteren Veröffentlichungen, der nächste Band sollte erst 1987 herauskommen. Zwischen 1971 und 1979 wurden vor allem in der Zeitschrift für Weltliteratur *Nagyvilág* (Große Welt) mehrere Dramen und Erzählungen von Bernhard veröffentlicht.

1987 erschien nach längerer Unterbrechung wieder eine Einzelpublikation, und zwar eine Anthologie aus den Erzählungen in der Auswahl von Miklós Györfly, der auch das Nachwort verfaßte und für die Übersetzung mitverantwortlich zeichnet. Thomas Bernhards Tod 1989 fiel mit den politischen Veränderungen in unserem Land zusammen, die sich in gewisser Hinsicht auf die Publizierung seiner Werke sogar positiv auswirkten. Zwischen 1990 und 1992 erschienen drei selbständige Bände: *Wittgensteins Neffe* und *Der Untergeher* bei den noch immer unter staatlicher Leitung stehenden Verlagen Magvető und Európa, und *Ein Kind*, der letzte bzw. erste Teil von Bernhards autobiographischer Pentalogie, bei einem kleinen Privatverlag, der für 1993 die Herausgabe der weiteren Teile der Pentalogie plante.

Neben diesen Prosawerken erschienen auch einige wenige Theaterstücke, die, sofern sie zur Aufführung gelangten, ohne großes Aufsehen durchfielen. Dabei spielte unter Umständen auch die unglückliche Auswahl der Stücke eine Rolle; *Ritter, Dene, Voss*, das mit unverändertem Titel aufgeführt wurde – man entschied sich dafür, die Namen der Burgschauspieler doch nicht durch die der ungarischen Darsteller zu ersetzen –, löste beim ungarischen Theaterpublikum, auch wenn es möglicherweise an Bernhards Texten durchaus interessiert war, allem Anschein nach keinerlei Assoziationen aus. Auch das auf die Person Claus Peymanns anspielende Stück *Der Theatermacher*, welches in einer Übersetzung von István Eörsi vorliegt, blieb ohne Echo; das ungarische Publikum verstand die bittere Tragikomik des Stückes nicht, da es eine nach wie vor unzureichende Kenntnis österreichischer Realien hat: es weiß nicht, was „der Steinhof“ ist und daß Peymanns Experimente mit dem konservativen Wiener Theater, der Zahl von Protesten und Sympathieerklärungen nach zu urteilen, beinahe eine Staatskrise ausgelöst hätten. Die Wogen dieses Sturms reichten natürlich nicht bis Budapest.

Soweit das annähernd vollständige Verzeichnis der auf ungarisch erschienenen Werke Bernhards. Das ist einerseits wenig, wenn wir Bernhards heute schon unbestreitbare Bedeutung für die Weltliteratur betrachten, andererseits aber auch viel, sofern wir das Umfeld seiner Rezeption in Ungarn, nämlich die Situation der Medien, und nicht zu vergessen die Verlagspolitik, in Betracht ziehen. Sein Name war schon 1966 im Bewußtsein der literarischen Öffentlichkeit aufgetaucht – damals erschien erstmals eines seiner Gedichte in der Zeitschrift *Nagyvilág* –, und es dauerte einige Zeit, bis die ungarische Germanistik auf ihn aufmerksam wurde und die Lektoren der ungarischen Verlage sowohl Verlagsvorstand als auch Publikum von den literarischen Qualitäten der Texte Bernhards überzeugen konnten. Den Umständen entsprechend flexibel zeigte sich hingegen der Európa Verlag, der in unserem Zusammenhang an erster Stelle zu nennen ist, was wir seinem ehemaligen, besonders gut unterrichteten Lektor Miklós Györfly zu verdanken haben: Thomas Bernhard, ein für den durchschnittlichen Leser schwer verständlicher, für viele eher abstoßender als interessanter Schriftsteller, der sich nirgends einreihen ließ, mußte nämlich durch ein Organ publiziert werden, das sich immer noch dem Ideal eines auf der marxistischen Ästhetik basierenden Realismus, wenn nicht gar dem „sozialistischen“ Realismus verschrieben hatte: der Verlagsvorstand bzw. die die Herausgabe überwachenden Einrichtungen setzten sich aus der Hauptdirektion für Verlagswesen des Kulturministeriums und der Kulturabteilung des Zentralkomitees der kommunistischen Partei zusammen. Obwohl Bernhard gegen die Tabus des damaligen Ungarn (z. B. Kommunismus, Sowjetunion, DDR) nur selten, danach aber um so energischer zu Felde zog, stießen seine nichts bemin-

telnde Offenheit, seine tödliche Ironie und sein immer vorhandener Widerspruchsgeist bei den Vertretern der offiziellen Kulturpolitik auf offene Ablehnung. In den frühen sechziger Jahren, zu der Zeit also, als in den Gefängnissen die „Vergeltungsmaßnahmen“ gegen die an der Revolution 1956 Beteiligten noch anhielten, konnten Werke der modernsten französischen und amerikanischen Autoren durchaus erscheinen. Weniger aktiv war das ungarische Verlagswesen auf dem Gebiet der deutschsprachigen Literatur – man beschränkte sich darauf Lücken zu schließen –, da man sich noch immer nicht von der hemmenden Vorstellung der Nachkriegszeit befreit hatte, es handle sich um die Literatur eines schuldig gewordenen Volkes. Allmählich erschienen jedoch auch die zuvor vernachlässigten deutschen und österreichischen Klassiker sowie die immer bekannter werdenden Zeitgenossen, etwa Böll und Grass.

Als Bernhard schließlich doch verlegt wurde, schrieb man den Anfang der siebziger Jahre, und Ungarn spielte die Rolle der „muntersten Baracke“ innerhalb des sozialistischen Lagers. Für Literatur und Kultur bedeutete dies, daß man die Publizierung von Werken aus dem Westen, die zu diesem Image paßten, zuließ, wenn auch nicht gerne. Es bedeutete auch, daß man in Ungarn freier atmen konnte; es herrschte keine Zensur (die es allerdings trotzdem gab, vor allem als Selbstzensur, bisweilen auch in anderer Form), es durfte theoretisch alles veröffentlicht werden, was durch die Praxis auch bestätigt wurde.

Ab dieser Zeit erschienen Werke der österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit: Musil, Broch, Karl Kraus und auch die neuen „experimentellen“ Autoren, zunächst meist in verschiedenen Anthologien. In diese Konzeption paßte auch Bernhard, der im Vergleich zu anderen Autoren überdurchschnittlich intensiv rezipiert wurde: öfter als er erschien nur Handke mit einem eigenständigen Band. Die bedeutenden Autoren der „experimentellen“ österreichischen Literatur, Bauer, Janke, Artmann, Wiener, Rosei etc. sind im Bewußtsein der literarischen Öffentlichkeit und im Verlagswesen viel weniger präsent. Das gilt besonders für die Zeit Ende der achtziger, Anfang der neunziger Jahre, als die Verlage freier arbeiten konnten und nacheinander drei Werke von Bernhard herausbrachten. Während es jedoch früher nicht gezählt hatte, ob ein Buch Gewinn abwarf, unterlagen die von politischem Druck befreiten Verlage nun dem Diktat des Geldes. Bernhard in Ungarn zu publizieren, bedeutete einen vorhersehbaren finanziellen Verlust, da die Leserschaft, die sich nach dem Erscheinen des ersten Bandes gebildet hatte, nur klein war.

Damit sind wir bei einem weiteren Aspekt der Bernhard-Rezeption angelangt: von wem wird er heute bei uns gelesen, wird er überhaupt gelesen und wenn ja, wie? Obwohl es nicht verwunderlich ist, daß Bernhard von der breiten Öffentlichkeit fast nicht gelesen wird – gehört er doch zu den „schwierigsten“ Autoren – gibt es schon mehr zu denken, daß die ungarische Germanistik seine Existenz anfangs fast überhaupt nicht zur Kenntnis nahm. Die ersten größeren Studien über ihn schrieb der Literaturwissenschaftler Béla G. Németh in den Jahren 1970 und 1971;¹ er untersuchte damals die philosophischen, ontologischen und kulturhistorischen Bezüge verschiedener Werke und Epochen mit geistesgeschichtlichen Methoden und trat dabei der marxistisch orientierten Literaturwissenschaft vorsichtig entgegen. Es war also natürlich, daß er sich vor allem mit den Epochen und Schriftstellern befaßte, die wie etwa die ungarische Literatur und die Weltliteratur der Romantik und der

¹ Béla G. NÉMETH, A „létdilettantizmus“ ábrái (Zeichen des „Seinsdilettantismus“), in Nagyvilág 1970/1.; DERS., *Idő és életterv* (Zeit und Lebensentwurf), in Nagyvilág 1971/3.

Jahrhundertwende vernachlässigt oder ihrer „Dekadenz“ wegen in den Hintergrund gedrängt worden waren. Und es ist auch kein Zufall, daß Béla G. Németh als erster auf Bernhard aufmerksam wurde, dessen Werk sich, wie er zeigt, am direktesten von der deutschen Romantik und ihren Ausläufern in der österreichischen Literatur der Jahrhundertwende ableiten läßt. Obwohl Némeths erste Studie den Text lediglich vorsichtig abtastet, erfaßt sie im Zusammenhang mit dem Roman *Das Kalkwerk* dennoch ein wesentliches Merkmal von Bernhards Schaffen: die Beschreibung des Zerfalls von Psyche und Persönlichkeit. In seiner Studie von 1971 analysierte Németh die drei Romane *Frost*, *Verstörung* und *Ungenach* in ähnlicher Weise wie zuvor *Das Kalkwerk*. Er war es, der ohne zu zögern festhielt, Bernhard sei „das stärkste und eigenständigste Talent unseres Jahrzehnts“.

Die danach bis zum Ende der achtziger Jahre erscheinenden Besprechungen² unternahmen den Versuch, Bernhard seinen Lesern verständlicher zu machen, ließen sich aber nicht auf eine tiefergehende Untersuchung der Texte ein. Eingehendere Analysen wurden von zwei Übersetzern verfaßt, die aufgrund ihres Berufes und ihrer täglichen Arbeit mehr als andere zu Aufmerksamkeit gegenüber dem Text, an dem sie arbeiten, gezwungen sind. Dezső Tandori und auch Ambrus Bor³ stellen Bernhards Sprache und Stil in den Mittelpunkt ihrer Besprechungen; Ambrus Bor, der übrigens eingesteht, den Autor zu bewundern, seine Texte aber persönlich nicht zu mögen, beruft sich im Lauf der Analyse ebenfalls auf einen Theoretiker der Romantik, nämlich Schlegel, und vergleicht die von ihm entworfene feindliche Welt mit der Bernhards.

1982 erschien eine Anthologie mit dem Titel *Wer war Edgar Allen?*, in die Miklós Györffy, der die Textauswahl besorgte, Bernhards Erzählung *Gehen* aufnahm. Neben Bernhard waren auch Wolfgang Bauer, Gert Jonke und Peter Rosei vertreten. Im Nachwort begründet Györffy seine Auswahl unter Bezugnahme auf die Sprachkritik Wittgensteins und zieht von Bernhard aus Querverbindungen zur zeitgenössischen experimentellen Literatur Österreichs; er weist nach, inwiefern Wittgenstein als wichtigster gemeinsamer Nenner dieser Autoren betrachtet werden kann.

Vom Ende der achtziger Jahre an, ab dem Erscheinen der Erzählung *An der Baumgrenze* also, war ein neuer Tonfall bei der Bewertung Bernhards in Ungarn vernehmbar, was zweifellos in Zusammenhang mit dem veränderten literarischen Umfeld zu sehen ist: damals entstanden jene neuen, anspruchsvollen Literaturzeitschriften, in denen junge oder bis dahin mehr oder weniger in den Hintergrund gedrückte Kritiker Bernhards Werke auf andere Art untersuchten: frei von allem Ballast früherer Literaturtheorie und -kritik, sensibler und tiefgründiger als ihre Vorgänger.

Einer von ihnen ist András Zoltán Bán;⁴ er betrachtet Bernhard als ein Genie im Sinne der Romantik, bei dem produktives Vermögen und Schöpfungsdrang in Einklang stehen: Bernhard hat ein vollständiges, abgerundetes Lebenswerk geschaffen, was für einen modernen Schriftsteller eher untypisch ist. Neben diesem von früheren Kritikern

² Gyula KURUCZ, *Frost* (Buchbesprechung), in *Élet és irodalom*, 1974/11; Sándor KOMÁROMI, *Das Kalkwerk* (Buchbesprechung), in *Magyar Hírlap*, 2.12.1979.

³ Ambrus BOR, *Thomas Bernhard vagy a humanizmus sarkvidéke* (T. B. oder die Arktis des Humanismus), in *Fagy* (Nachwort), 1974; Dezső TANDORI, *A regény kényszerhelyzete* (Die Zwangslage des Romans), in *A művészélet* (Nachwort), 1979.

⁴ Zoltán András BÁN, *Az őrült és a tüdőbeteg* (Der Wahnsinnige und der Lungenkranke), in *Holmi*, 1990/8.

schon angesprochenen Faktum bringt der Artikel von András Zoltán Bán insofern einen neuen, oder zumindest lange Zeit vernachlässigten Aspekt zutage, als er die Komik seiner Texte nachdrücklich hervorhebt.

Ein anderer junger Kritiker, György János Máté, bezeichnet in seinem Artikel „Unser Leben und Tod: Steinhof“⁵ den Wahnsinn als die beherrschende organisatorische Kraft in Bernhards Werken: „Bernhard beschreibt die Geschichte des universellen Wahnsinns.“ Als typische Gattungsform Bernhards bezeichnet er die „Verfallsgeschichte“, die vor dem Leser das Bild einer unablässigen Rückentwicklung der Weltgeschichte entwirft.

Die Werke Bernhards haben jedoch nicht nur Literaturwissenschaftler zu Stellungnahmen veranlaßt: im Zusammenhang mit dem Roman *Der Untergeher* meldete sich auch ein Musikwissenschaftler, Péter Halász zu Wort, was im Grunde nicht verwunderlich ist. Er versucht nachzuweisen, wie der Autor um die gleichzeitig fiktive und reale Figur Glenn Gould die Bestandteile eines Lebenswerks gruppiert, welche sich bei all ihrer Konstanz fortwährend verändern und darin an Bachs *Goldberg-Variationen* erinnern.⁶

Aus der Darstellung dieser wenigen Artikel und kurzen Studien läßt sich dieselbe Schlußfolgerung ziehen wie hinsichtlich der Verlagstätigkeit: die ungarische Bernhard-Rezeption durch Kritik und Literaturwissenschaft ist sowohl relativ umfangreich als auch ungenügend. Umfangreich, weil man vor allem in den letzten drei Jahren reichhaltige Analysen lesen konnte, die zahlreiche Aspekte des Werks durchaus treffend erfassen. Das Bild, das diese Arbeiten dem Leser vermitteln, ist als authentisch, wenn auch mosaikartig zu bezeichnen. Will man sich heute in Ungarn darüber informieren, wer Thomas Bernhard war, welche Bedeutung er hat, welchen Platz er in der deutschen Literatur und der Weltliteratur einnimmt, so ist dies ohne weiteres möglich. Eine wirklich umfassende Analyse bekommt man jedoch nicht geboten, da keine Gesamtdarstellung vorliegt. Dafür kann es mehrere Gründe geben: offenbar verfügen hierzulande nur wenige über die literaturgeschichtlichen, philosophischen, sprachwissenschaftlichen und kulturgeschichtlichen Kenntnisse, die vonnöten wären, um sein Werk umfassend (d. h. von der Sprache bis zur Komik, vom Wahnsinn bis zur Tragikomik, von literatur- und geisteswissenschaftlichen Verknüpfungen bis zu geschichtlichen und geographischen Bezügen usw.) beschreiben oder interpretieren zu können. Als Lösung böte sich an, ein Detailthema auszuwählen; Bernhards Lebenswerk – oder auch nur eines seiner Bücher – stellt jedoch einen derart in sich verflochtenen Komplex dar, daß ein einzelner Bezug nur sehr schwer aus den anderen herauszulösen ist. Aufgrund dieser unendlichen, verborgenen Vielschichtigkeit ist es auch kaum möglich, sich auf den „jungen“, den „reifen“ oder den „späten“ Bernhard zu beschränken oder zwischen einem „Frühwerk“ und einem „Spätwerk“ zu unterscheiden.

Dessenungeachtet ist es eine ebenso überraschende wie bedauerliche Tatsache, daß man gerade in Ungarn nicht weiter in die Geheimnisse dieses Autors vorgedrungen ist; denn wenn irgendwo in Europa, dann müßte sein Werk bei uns auf ein stärkeres Echo stoßen. Denn Bernhards Sicht der Dinge, seine Attitüde als Schriftsteller und die von ihm vorgeführte Welt, sind uns sogar sehr bekannt – seine Welt und die unsrige, entspringt denselben Wurzeln, der Geschichte Mitteleuropas, das auf der Österreichisch–Ungarischen Monarchie und ihren Trümmern errichtet worden ist. Durch Bernhards Brille gese-

⁵ János György MÁTÉ, *Életünk és halálunk: Steinhof* (Unser Leben und Tod: Steinhof), in Hítel, 1990/23.

⁶ Péter HALÁSZ, *Glenn Gould, a regényhős* (G. G., der Protagonist), in Muzsika, 1992/10.

hen, beginnen das in unseren Augen so schöne, helle und saubere Österreich und seine neurotischen und unerträglichen Bewohner unseren zugrundegerichteten Ländern zu ähneln. Aus diesem Grund fühlen wir uns trotz allen Widerstrebens in der von ihm entworfenen Welt durchaus heimisch.

Bleibt die Resonanz in der Öffentlichkeit und der Kritik auch unter den Erwartungen, so ist Bernhards Werk in den tieferen Schichten der ungarischen Literatur und Kultur um so lebendiger präsent. Es ist in diesem Rahmen nicht möglich, alle Parallelen zu den bedeutenden Vertretern der heutigen ungarischen Literatur eingehend zu untersuchen. Eine längere Analyse, die von Julia Deréky⁷ auch schon geleistet wurde, verdient etwa die Rolle seiner Texte im System von Péter Esterházy's Zitaten. Ebenso sehr würde es lohnen zu entschlüsseln, inwiefern sich die philosophischen und erkenntnistheoretischen Grundlagen im *Buch der Erinnerungen* von Péter Nádas mit denen Bernhards decken. An dieser Stelle möchte ich nur auf einen Schriftsteller und eines seiner Werke genauer eingehen: auf Imre Kertész und den Roman *Kaddisch*.⁸

Die verblüffende Übereinstimmung zwischen Kertész' Roman und Thomas Bernhards Lebenswerk, insbesondere seinem *Untergeher*, ist natürlich kein Zufall. Ihr Ursprung liegt in der gemeinsamen Vergangenheit der Österreichisch-Ungarischen Monarchie und der gemeinsamen Gegenwart Mitteleuropas, wie sie nach 1918 gestaltet wurde. Ilona Sármany beschreibt in ihrer hervorragenden Studie über die Kunst im Wien der Jahrhundertwende⁹ die existentielle Grunderfahrung des nicht volkstümlichen Zweiges der österreichischen Kunst und Literatur, und ihre prägnante Formulierung kann getrost auch auf die nicht volkstümliche Literatur Ungarns angewendet werden:

In diesem Vierteljahrhundert veränderten sich in den verschiedenen Zweigen der Wiener Kunst die Sprache, die Methode und der Stil, das Leitmotiv hingegen blieb konstant. Indem das Hier und Jetzt an Wichtigkeit verlor, rückte die Hinterfragung vom Sinn und Ziel der menschlichen Existenz in den Vordergrund: wonach streben wir auf der Welt, was taugt unsere Philosophie, unser Wissen, unsere Systeme, unsere Kunst, wenn sie den einzelnen nicht glücklich machen, das Kollektiv nicht moralisch läutern und wenn sie dem Menschen angesichts des quälenden Bewußtseins der Sterblichkeit keine Zuflucht gewähren? [...] Hundert Jahre später stehen wir, bedrängt von Krisen, nun wiederum an diesem Punkt und können erneut nur hoffen, daß wieder eine Blütezeit anbricht und das Gespenst des neuen Weltendes vielleicht ausbleibt.

Sowohl Bernhard als auch Imre Kertész, dessen Roman *Kaddisch* vor kurzem auch auf deutsch erschienen ist, lassen von ihrem ersten Werk an keinen Augenblick Zweifel daran, daß das Gespenst des neuen Weltendes *nicht* ausbleiben wird – weder im Leben des Individuums noch in dem der Gemeinschaft. „Die menschliche Rasse ist die Drachensaat“, schrieb einer der größten ungarischen Dichter, Mihály Vörösmarty, in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts – im Prinzip ist es dieser mit emblematischer Prägnanz formulierte Gedanke, auf den unsere beiden Autoren immer wieder zurückkommen. Den Grundkonflikt, der beide beschäftigt, formulierte Imre Kertész folgendermaßen:

⁷ Julia DERÉKY, *Die Kunst des Kombinierens. Form und Fiction der Zitate in der Prosa Péter Esterházy's*, Diss., Wien 1991.

⁸ Imre KERTÉSZ, *Kaddis a meg nem született gyermekért*, Magvető, Budapest 1990.

⁹ Ilona SÁRMANY, *Válságok virágkora – Bécs* (Blütezeit der Krisen – Wien), in *Mozgó Világ*, 1991/11.

Ich hätte nicht in Auschwitz gewesen sein müssen, schrie ich, um diese Zeit und diese Welt zu begreifen, und daß ich das, was ich begriffen habe, fortan nicht mehr leugnen werde, schrie ich, nicht leugnen werde im Namen irgendeines komischen, wenn auch, wie ich zugebe, überaus anschaulich erläuterten Lebensprinzips, das im Grunde nur ein Prinzip der Anpassung sei, gut, schrie ich, ich habe nichts dagegen einzuwenden, doch machen wir uns klar, schrie ich, ja, machen wir uns klar, daß *Assimilation* hier nicht die Assimilation einer Rasse – Rasse! daß ich nicht lache! – an eine andere Rasse – daß ich nicht lache! – ist, sondern die *totale Assimilation* an das Bestehende, an die bestehenden Umstände und an die existierenden Verhältnisse, die so oder so seien, es lohne nicht, ihre Beschaffenheit zu beurteilen, die so seien, wie sie seien, einzig *unseren Entschluß* lohne es, sei es sogar unsere *Pflicht* zu beurteilen, unseren Entschluß, die totale Assimilation zu vollziehen, oder unseren Entschluß, die totale Assimilation nicht zu vollziehen, ich, aber wahrscheinlich schon leiser, und dann müssen wir, das sei unsere *Pflicht*, unsere Fähigkeiten beurteilen, ob wir die totale Assimilation vollziehen können oder ob wir sie nicht vollziehen können, und ich habe schon in meiner frühen Kindheit klar erkannt, daß ich dazu unfähig sei, unfähig sei, mich dem Bestehenden, dem Existierenden, dem *Leben* zu assimilieren, und trotz alledem, schrie ich, würde ich dennoch bestehen, existieren und leben, aber so, daß ich wisse, daß ich unfähig dazu sei, so, daß ich schon in meiner frühen Kindheit klar erkannt habe: wenn ich mich assimiliere, tötet mich das noch eher, als wenn ich mich nicht assimiliere, was mich eigentlich ebenfalls tötet.¹⁰

Diese in einem weiten Sinn verstandene „Assimilation“ stellt auch bei Bernhard ein Kernproblem dar und scheint auf eine mitteleuropäische Grundproblematik zu verweisen: Inwieweit wird das Andere in dieser Region akzeptiert und toleriert, im Vergleich wozu wird es überhaupt als solches wahrgenommen? Bei beiden Autoren offensichtlich im Vergleich, zum „Österreichtum“ bzw. „Ungarntum“, zu jenem überspannten nationalen Identitätsbewußtsein, das aus den Ereignissen nach dem Ersten Weltkrieg, dem Zerfall der Monarchie und den Gebietsverlusten Ungarns entstanden ist. Man neigt in Ungarn nämlich zur Annahme, daß nur wir in diesem Krieg Gebiete verloren und Menschenopfer zu beklagen hätten... Nach dem Krieg und der russischen Besatzung versuchte Österreich jedoch, die Verluste dadurch zu kompensieren, daß es sich zur Schmuckschatulle Europas entwickelte – bemüht darum, seine mitunter nicht ganz makellose Vergangenheit vergessen zu machen. Bernhard war nicht gewillt, sich an dieses Österreich anzupassen; aus der Position des radikalen Außenseiters warf er dem österreichischen Bürger mit beißendem Spott und mit Krausscher Unbarmherzigkeit die existentielle Grundtatsache an den Kopf: aller Glanz ist umsonst, alles ist von vornherein hoffnungslos, da wir sterblich sind. Imre Kertész' Grundeinstellung zum Leben gleicht der Bernhards: letzten Endes erwartet uns alle dasselbe – die Vergänglichkeit, jener Tod also, der bei Kertész Erlösung und eine Befreiung vom engen und beschränkenden Dasein verspricht.

Um diese Grundhaltung einer bewußt verweigerten Assimilation organisieren sich weitere, nicht weniger wichtige Motive der gedanklichen und schriftstellerischen Verwandtschaft zwischen Bernhard und Kertész: die unbarmherzige, an Karl Kraus erinnernde Offenheit, das Streben der Protagonisten nach Perfektion – im allgemeinen in ihrer Arbeit –, die Arbeit als Narkotikum, der Kampf gegen allgegenwärtige Vernichtung und die bedrückende, feindliche Natur, in der beide als „Untergeher“ leben.

¹⁰ Imre KERTÉSZ, *Kaddisch für das nicht geborene Kind*, Berlin 1992, S. 153f.

Diese Verwandtschaft kommt auch auf formaler Ebene zum Ausdruck: Imre Kertész' Roman *Kaddisch* bedient sich durchaus Bernhardscher Verfahrensweisen: innerer Monolog in der ersten Person Singular, rigoros systematisierter Redezwang, weitverzweigte Gedankengänge, krampfartige Zügelung des in strenge Schranken verwiesenen Geschehens. Bernhards Konjunktiv, der dem Ungarischen nicht nur grammatisch, sondern in seiner sprachlichen Grundstruktur völlig fremd ist, gebraucht Imre Kertész mit natürlicher Leichtigkeit; mit seinen langen, ineinandergreifenden Sätzen läßt er die Tradition der großen ungarischen Prediger des siebzehnten Jahrhunderts und der romantischen Schriftsteller des neunzehnten Jahrhunderts – von denen viele besser Deutsch als Ungarisch sprachen – wiederaufleben und versieht sie mit modernen philosophischen Inhalten.

Die Werke von Imre Kertész als auch die von Thomas Bernhard sind im Grunde Variationen auf ein Thema: auf unsere trotz allem gemeinsame Geschichte, auf die Tatsache, daß diese unsere Vergangenheit weder verleugnet noch umgeschrieben werden kann. Es hat den Anschein, als käme in ihren Werken eine Welt zum Ausdruck, die trotz der geschichtlichen Entwicklung in unterschiedlichen Kulturkreisen als das Ergebnis eines gemeinsamen Nenners aufgefaßt werden muß.

Werke Thomas Bernhards in Ungarn

ROMANE

Fagy (Frost), Európa, Budapest 1974.

A mészégető (Das Kalkwerk), Magvető, Budapest 1979.

Wittgenstein unokaöccse (Wittgensteins Neffe), Magvető, Budapest 1990.

A menthetetlen (Der Untergeher), Európa, Budapest 1992.

Egy gyermek megindul (Ein Kind), AB OVO, Budapest 1992.

Egy okkal több (Die Ursache. Eine Andeutung), AB OVO, Budapest 1993.

Egy hátraarc [A pince] (Der Keller. Eine Entziehung), AB OVO, Budapest 1994.

Irtás (Holzfällen), Ferenczy, Budapest 1994.

Nagy levegő [Egy döntés] (Atem. Eine Entscheidung), AB OVO, Budapest 1995.

Elkülönítés [A hideg] (Die Kälte. Eine Isolation), AB OVO, Budapest 1995.

Korrektúra (Korrektur), Ferenczy, Budapest 1996.

Régi mesterek (Alte Meister), Palatinus, Budapest 1998.

ANTHOLOGIE

Az erdőhatáron [Midland Stilsben, Alsózás, Az erdőhatáron, Ungenach, A kör-gallér, Igen] (Midland in Stils, Watten, An der Baumgrenze, Ungenach, Der Wetterfleck, Ja), Európa, Budapest 1987.

A színházcsináló [A színházcsináló, Ritter, Dene, Voss, A szokás hatalma, A tudatlan és az örült, Heldenplatz] (Der Theatermacher, Ritter, Dene, Voss, Die Macht der Gewohnheit, Der Ignorant und der Wahnsinnige, Heldenplatz), Palatinus, Budapest 1998.

VEREINZELTE VERÖFFENTLICHUNGEN

Szegényházban (Im Armenhaus), in Nagyvilág, 1971/2.

Az erdőhatáron (An der Baumgrenze), in *Égtájak*, Európa, Budapest 1973.

Francia követségi attasé (Attaché an der französischen Botschaft), in *Égtájak*, Európa, Budapest 1973.

Esetek (Ereignisse; Auszüge), in Nagyvilág, 1973/9.

A hangutánzó művész tanításai (Der Stimmenimitator; Auszüge), in Nagyvilág, 1979.

Írás (Gehen), in *Ki volt Edgar Allen?* (Wer war Edgar Allen?), Európa, Budapest 1982.

A szokás hatalma (Die Macht der Gewohnheit), in Nagyvilág, 1974/12.

Minetti, in Nagyvilág, 1978/1.

Claus Peymann vásárol egy nadrágot (C. P. kauft sich eine Hose...), in Nagyvilág, 1978/1.

Claus Peymann és Hermann Beil a kocsonyaréten (G. P. und H. B. auf der Sulz-wiese), in Nagyvilág, 1990/6/12.

Heldenplatz (Auszüge) in Nagyvilág, 1989/8.

Glück und Unglück bei Thomas Bernhard

GÁBOR KERÉKES

Es sollen im folgenden einige Überlegungen zu der Frage erlaubt sein, wie, auf welche Weise Glück und Unglück bei Thomas Bernhard erscheinen.

Er gilt sicherlich als kein besonders lebensfroher Autor, und Zitate wie: „[...] der Mensch kann sich von gar nichts befreien, er verläßt den Kerker, in den er hineingezeugt und hineingeboren worden ist, nur im Augenblick seines Todes“¹ gelten als Bernhard-typisch.

Diese äußerst düstere Formulierung der Figur Roithamer, die wir durch den Ich-Erzähler im Roman *Korrektur* mitgeteilt bekommen, entspricht in etwa dem durch viele Artikel und Schriften weitverbreiteten Bild Thomas Bernhards als eines manisch-depressiven Autors, voller Nihilismus und Morbidität. Ob ernsthaft beklagt oder ironisch als „Unterganghofer“ bzw. „Alpen-Beckett und Menschenfeind“ bezeichnet, die Etiketts zeigen in die gleiche Richtung und unterstellen, daß das Dargestellte in Bernhards Werken – Tod, Krankheit, Isolation, Verzweiflung – aus einer Absicht des krankhaften Schwelgens in diesen Begriffen gestaltet worden sei.

Bei der Lektüre seiner Werke mag aber oft das überraschend Neue für viele Leser sein, daß es trotz aller Dusterkeit in Bernhards Werken doch ein Fünkchen Hoffnung gibt, dem anscheinend von der Sekundärliteratur nur wenig Beachtung geschenkt worden ist.

Die Anwesenheit des Todes bzw. Todesgedankens in seinen Werken, das heißt im Denken seiner Figuren ist unübersehbar, doch sollte man – auch – hierbei nie die Tendenz des Dargestellten vergessen.

Als eine Charakteristik der Bernhardschen Werke kann man den Umstand anführen, daß in ihnen schonungslos eine Deutung der Welt und der Existenz gegeben wird, die keine Aussicht oder Hoffnung auf irgendeine transzendente Erlösung oder Sphäre verspricht. Das wird in dieser Form in den Werken selbst explizit kaum ausgesprochen, am deutlichsten vielleicht noch in der autobiographischen Schrift *Ein Kind*, als es über den Großvater heißt: „Jeder Mensch, der etwas verkauft, das es nicht gibt, wird angeklagt und verurteilt, sagte mein Großvater, die Kirche verkauft Gott und den Heiligen Geist seit Jahrtausenden in aller Öffentlichkeit völlig ungestraft.“²

Für hervorhebenswert halte ich hierbei nicht die Kritik an der katholischen Kirche, die ja in Bernhards Werken immer wieder radikal ausfällt, dabei die katholische Kirche ständig mit dem Nationalsozialismus in eine Parallele stellend, sondern die deklarierte Gewißheit des Nichtvorhandenseins einer transzendenten Sphäre.

Verstärkt wird dieser Eindruck auch dadurch, daß es in den Werken Bernhards an keiner Stelle ernsthafte Erörterungen über den Tod hinaus gibt, er – der Tod – erscheint als das absolute Ende. Ob Gott gar nie vorhanden gewesen war, inzwischen tot sei oder sich nur vom Menschen abgewendet hat, ist dabei letztlich unerheblich. Man ist an Jean-Paul Sartres Bemerkung erinnert, nach der selbst wenn Gott existieren sollte, sich für den

¹ Thomas BERNHARD, *Korrektur*, Frankfurt am Main 1988, S. 237.

² Thomas BERNHARD, *Ein Kind*, München 1985, S. 51.

Menschen nichts ändern würde: „Es ist nötig, daß der Mensch sich selbst findet und sich klarmacht, daß ihn nichts vor sich selber retten kann.“³

Das Motiv der Religion selbst ist nur selten direkt gestaltet in Bernhards Werken, etwa in *Frost*, als der Ich-Erzähler in der Kirche Psalmen lesend zusammenfaßt: „Ich las das Ganze noch einmal. Ein zweites Mal. Ein drittes Mal. Aber es war mir unerträglich, und ich konnte mir überhaupt nichts dabei vorstellen, und ich mußte aus der Kirche hinausgehen. Wie ich über den weichen Teppich zum Ausgang ging, sah ich Engelsgesichter von unglaublicher Häßlichkeit, die, je näher ich auf sie zukam, um so grausamere Züge annahmen.“⁴ Oder noch drastischer im negativen Vaterunser von Strauch: „Vater unser, der du bist in der Hölle, geheiligt werde kein Name. Zukomme uns kein Reich. Kein Wille geschehe. Wie in der Hölle, also auch auf Erden. Unser tägliches Brot verwehre uns. Und vergib uns keine Schuld. Wie auch wir vergeben keinen Schuldigern. Führe uns in Versuchung und erlöse uns von keinem Übel. Amen.“⁵

Um noch einen Augenblick auf Sartre zurückzukommen – Kennzeichen der Existenz sind nach Sartre: Angst, Ekel, Absurdität, Umsonstsein, Zufälligkeit, Überflüssigkeit, Trauer, Vagheit, Amorphheit. Begriffe, denen wir in Bernhards Werken auf Schritt und Tritt begegnen können. Damit soll Bernhard nicht als „Literarisator“ des französischen Existentialismus hingestellt werden, doch sind Übereinstimmungen deutlich wahrnehmbar.

Selbst die Lösungsvorschläge zeigen bei Bernhard in eine ähnliche Richtung wie bei Sartre, für den der Mensch als sinnstiftendes Wesen von Interesse war. Um das anfangs angeführte Zitat wiederaufzugreifen:

„[...] der Mensch kann sich von gar nichts befreien, er verläßt den Kerker, in den er hineingezeugt und hineingeboren worden ist, nur im Augenblick seines Todes.“

So lautet dann die weitere Argumentation an besagter Stelle:

„Wir kommen in eine uns vorgegebene, aber nicht auf uns vorbereitete Welt und müssen mit dieser Welt fertig werden, werden wir nicht mit dieser Welt fertig, gehen wir zugrunde, aber gehen wir nicht zugrunde, haben wir Vorsorge zu treffen, daß wir diese uns vorgegebene und nicht für uns und auf uns vorbereitete Welt, [...] zu einer Welt machen nach unseren Vorstellungen und immer wieder und wieder den Versuch machen, diese Welt nach unseren Vorstellungen zu verändern, zuerst im Hintergrund, unscheinbar, dann aber mit aller Gewalt und ganz deutlich, so daß wir nach einiger Zeit sagen können, *wir leben in unserer Welt, nicht in der uns vorgegebenen*, die immer eine uns nicht angehende und zerstörende und vernichten wollende Welt ist.“⁶ (Ähnlich auch in *Gehen*.⁷)

Übrigens ist dieses Zitat eines von einer Reihe von anderen, die sinnstiftend sind hinsichtlich der menschlichen Existenz und positiv, ja geradezu als sentenzenhafte Passagen bezeichnet werden können. In gewisser Weise wäre es sogar möglich eine Art „Lebensberater – Thomas Bernhard für den Alltag“ zusammenzustellen, mit einem Ergebnis, das äußerst weit von dem „Unterganghofer“ Bernhard wegführen würde. So könnte er noch ein Autor werden, der Leitsätze formuliert hatte...

³ Liselotte RICHTER, *Jean-Paul Sartre*, Berlin 1961, S. 15.

⁴ Thomas BERNHARD, *Frost*, München–Zürich 1965, S. 119 f.

⁵ *Ebenda*, S. 175.

⁶ Thomas BERNHARD, *Korrektur*, Frankfurt am Main 1988, S. 237.

⁷ Thomas BERNHARD, *Gehen*, Frankfurt am Main 1971, S. 12.

Denn daß in seinen Texten nicht nur dunkle Stimmungen und Hoffnungslosigkeit, sondern auch Momente des – wenn auch relativierten – Glücks für die Figuren existieren, ist nicht zu leugnen. So etwa durch die Kunst, wie für den Ich-Erzähler in *Frost* bei der Lektüre eines nicht näher benannten Werkes von Henry James: „Ich [...] entdeckte, daß das schön ist, was ich gelesen habe. Es handelt von Menschen, die unglücklich sind.“⁸

Das Unglück erscheint dabei als untrennbar verbunden mit dem Leben, also auch als Schönheit.

In diese Richtung zeigen auch herauskristallisierbare Zitate, in denen Glück und Unglück als eng miteinander verbunden dargestellte werden, wie:

„Der Mensch ist das Unglück, [...] nur der Dummkopf behauptet das Gegenteil. Geborenwerden ist ein Unglück [...] und solange wir leben, setzen wir dieses Unglück fort, nur der Tod bricht es ab. Das heißt aber nicht, daß wir nur unglücklich sind, unser Unglück ist die Voraussetzung dafür, daß wir auch glücklich sein können, nur über den Umweg des Unglücks können wir glücklich sein [...].“⁹

Dabei erhält aber das Ausgeführte noch eine raffinierte Brechung, durch die eine erhebliche Relativierung des Gesagten oder zumindest das Zurückweisen jeglicher Verantwortung für das Gesagte durch den jeweiligen Erzähler in die Werke kommt. Das obige Zitat lautet vollständig, mit der doppelten Brechung von sich erinnerndem Ich-Erzähler und des ständigen In-Erinnerung-Rufens, daß es sich um Gesagtes handelt, folgendermaßen:

„Der Mensch ist das Unglück, sagte er immer wieder, dachte ich, nur der Dummkopf behauptet das Gegenteil. Geborenwerden ist ein Unglück, sagte er, und solange wir leben, setzen wir dieses Unglück fort, nur der Tod bricht es ab. Das heißt aber nicht, daß wir nur unglücklich sind, unser Unglück ist die Voraussetzung dafür, daß wir auch glücklich sein können, nur über den Umweg des Unglücks können wir glücklich sein, sagte er, dachte ich.“ (Hervorhebung – G. K.)¹⁰

Betrachtet man die Prosatexte Bernhards, so fällt auf, daß er den Ich-Erzähler bevorzugt. Ein Ich-Erzähler berichtet bereits in *Frost* über den Maler Strauch, ebenso findet sich ein Ich-Erzähler in *Amras* und im Grunde in allen Prosatexten von Bernhard, mit Ausnahme von *Kulterer*, Texten in *Ereignisse* und *Stimmenimitator* sowie die Drehbücher zu *Der Italiener* und *Kulterer*. In allen anderen Texten haben wir es mit Ich-Erzählern zu tun, in *Verstörung* ist es ein Schüler, in *An der Baumgrenze* ein Gendarm, in *Das Kalkwerk* ein Versicherungsvertreter, sonst haben wir es mit Intellektuellen bzw. studierten Menschen zu tun, die meisten von ihnen über einer Studie sitzend, die wohl niemals beendet werden kann. Das Geschlecht der Erzähler ist ausschließlich männlich. Weibliche Figuren werden ganz selten in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit gestellt, etwa in *Ja*. Auffällig ist bei den Figuren auch die Isolation in der sie ihr Leben fristen, das Fehlen von Partnerschaften ist unübersehbar. Allein bei dem Gendarmen in *An der Baumgrenze* erfahren wir darüber, daß er eine Braut hat, und bei Reger in *Alte Meister*, daß seine Ehe für ihn glücklich war, wobei auch sie darauf fußte, daß er seine Frau maßgeblich „umerzogen“ hatte. Die Ehe Konrads in *Das Kalkwerk* hingegen ist eine Katastrophe und endet auch in derselben. Bei den anderen Erzählern bzw. Figuren erfahren wir nichts über Partnerschaften bzw. erfahren wir, daß es

⁸ Thomas BERNHARD, *Frost*, München–Zürich 1965, S. 189.

⁹ Thomas BERNHARD, *Der Untergeher*, Berlin 1986, S. 61 f.

¹⁰ *Ebenda*, S. 61 f.

nichts gibt, das eine Partnerschaft sein könnte. Ähnlich desillusionierend sehen die Stücke Bernhards in dieser Hinsicht aus.

Die Skepsis gegenüber Partnerschaft mit Andersgeschlechtlichen kann in den Prosatexten Bernhards mit der Sicht auf Sexualität erklärt werden. Sexualität erscheint in Bernhards Werken selten, und wenn ja, dann auch in keiner Weise erotisch getönt, sondern in einer eindeutig triebhaft-negativen Färbung, tierisch dumpf und widerlich, in deutlicher Opposition zum Geistig-Schöpferischen.

Eine Ausnahme hiervon stellt der Band *In der Höhe Rettungsversuch, Unsinn* dar, der allerdings ganz frühe Texte noch aus der Zeit vor dem Erscheinen des Romans *Frost* beinhaltet. Hier ist Sexualität nicht immer automatisch erschreckend, ja es gibt Momente der spontanen Lust („wenn ich mich mit ihr durchs Dickicht arbeite, habe ich Lust, sie zu berühren, ihren Arm, *ihren nackten Arm...*“¹¹). Ebenso bemerkenswert als Ausnahme ist im Roman *Auslöschung*, daß dort im Rahmen der Beziehung der Mutter des Ich-Erzählers Murau zum Kirchenmann Spadolini das Geschlechtliche nicht angeschnitten wird, wobei das in jenem Kontext – vor allem in negativer-verurteilender Darstellung – alles andere als überraschend wäre, da diese Beziehung vom Erzähler sowieso negativ beurteilt wird.

Aber um auf die negative Darstellung von Sexualität bei Thomas Bernhard zurückzukommen: Bereits der Maler Strauch in *Frost* charakterisiert die Dorfbewohner und ihr von Sexualität mitgezeichnetes Leben sehr niederschmetternd, nämlich folgendermaßen: „Wie mit einem gut zugeschlagenen Fleisch gehen die Männer mit ihren Frauen um und umgekehrt, die einen mit den anderen, wie mit untergeordnetem Schwachsinn. [...] Das Geschlechtliche ist es, das alle umbringt. Das Geschlechtliche, die Krankheit, die von Natur aus abtötet. Früher oder später ruiniert es selbst tiefste Innigkeit [...] bewirkt die Umwandlung von dem einen ins andere, von Gut in Böse, von da in dort, von oben in unten.“¹² „Die meisten gehen mit Dreißig ins Sexuelle verloren. Sind dann nur noch Essenempfänger.“¹³

Geschlechtsverkehr, der selbst nirgendwo auch nur ansatzweise thematisiert wird bei Bernhard, erscheint in den Werken in seinen Auswirkungen als verheerend. Nach dem Geschlechtsverkehr sind die Gesichter der Wirtin und des Wasenmeisters in *Frost* „grau und fahl“¹⁴, und in *Der Untergeher* erscheint die Vorstellung des Erzählers daran, daß Wertheimer mit der Wirtin im Bett war¹⁵ als genauso abstoßend wie die aufgeknöpfte Bluse der Wirtin.¹⁶

Dabei ist die Gefahr, die von der Sexualität, also letztlich von der Frau ausgeht, eine doppelte:

Einerseits wird sie als Gefahr für die schöpferische Seite der männlichen Figuren empfunden. Strauch spricht dem Ich-Erzähler in *Frost* gute Ratschläge gebend geradezu in Paraphrase Otto Weiningers über Frauen: „[...] hüten Sie sich vor den Frauen, aber noch mehr vor dem weiblichen Teil in Ihnen, der darauf aus ist, aus Ihnen ein Nichts zu machen. Allein der Weg der Bequemlichkeit, den die Männer gehen, das Wärmebedürfnis, das sie

¹¹ Thomas BERNHARD, *In der Höhe Rettungsversuch, Unsinn*, Frankfurt am Main 1990, S. 94

¹² Thomas BERNHARD, *Frost*, München–Zürich 1965, S. 13 f.

¹³ *Ebenda*, S. 241.

¹⁴ *Ebenda*, S. 184.

¹⁵ Thomas BERNHARD, *Der Untergeher*, Berlin 1986, S. 39 f.

¹⁶ *Ebenda*, S. 107 und 109 f.

haben, die Sucht nach Zierat, alles weibliche Grundeigenschaften, mannesfeindlich. Das Weib – und das Weibliche überhaupt – drückt den Mann auf seine antimännlichen Gefühle herunter. [...] Das Weibliche ist von Natur aus verräterisch. Es untergräbt und unterminiert. Ist Gift für den männlichen Geist, für den Geist überhaupt, für das Männliche. [...] Wissenschaftlich betrachtet stellt die Frau die Verhöhnung des Mannes dar [...] Die Erbfeinde des Gedankens [...] Zersetzung betreibt sie und ist der Freundschaft nicht fähig [...] Ehe- und Kindermacherinnen, sie sind nur im Augenblick des Gebärens nicht lügenhaft [...] Die Frauen sind nur für das Bett. Das Weib versteht kein Spiel. Ist ein Werkzeug des Teufels und schuld an der Tragödie des Menschengeschlechts.“¹⁷

Und es sei – lesen wir in *Das Kalkwerk* – „[...] naturgemäß [...] ja gerade das Wesen der Frau, daß sie auf halbem Wege und zwar immer in dem Augenblicke der allerhöchsten Konzentration und zwar auch immer im Augenblicke der allergrößten Erfolgswahrscheinlichkeit eine disziplinäre Geistes- und Geisteswillensanstrengung aufbebe“.¹⁸

Diese Behauptungen kann man zwar jeweils auf die Sicht einer Figur reduzieren, in ihr die subjektive Meinungsäußerung sehen, doch bleibt als Faktum unübersehbar, daß im gesamten Lebenswerk Bernhards kein Gegenbeispiel in Form einer funktionierenden, auf Gleichheit basierenden Partnerschaft zwischen Mann und Frau angeboten wird.

Der zweite Umstand, der mit den Frauen zusammenhängt, ist das Zeugen und In-Die-Welt-Setzen von Kindern. Da für die Grundsituation des Menschen in den Bernhardschen Werken durchaus der Begriff des „Geworfenseins“ benutzt werden kann, und das Leben eine schwere Last darstellt, ist das Erschaffen von Nachkommen auch eine schwere Last, ja ein Verbrechen an eben diesen Nachkommen, so daß man es am besten lassen sollte.

So bereits schon in *Frost* aus dem Munde von Strauch: „Die Menschen, die einen neuen Menschen machen, nehmen doch eine ungeheure Verantwortung auf sich. Alles unerfüllbar. Hoffnungslos. Das ist ein großes Verbrechen, einen Menschen zu machen, von dem man weiß, daß er unglücklich sein wird, wenigstens irgendwann einmal unglücklich sein wird. Das Unglück, das einen Augenblick lang existiert, ist das ganze Unglück. Ein Alleinsein erzeugen, weil man nicht mehr allein sein will, das ist verbrecherisch.“¹⁹

Aber auch in *Gehen* („ein Kind machen und vor allem ein eigenes Kind machen, heißt ein Unglück machen“²⁰), in *Die Ursache* („Es gibt überhaupt keine Eltern, es gibt nur Verbrecher als Erzeuger von neuen Menschen, die mit ihrer ganzen Unsinnigkeit und Stumpfsinnigkeit gegen diese neuen von ihnen erzeugten Menschen vorgehen[...]“²¹), und in *Korrektur* findet sich Ähnliches: „So fragen wir uns immer, wenn wir zwei Menschen sehen, die zusammen sind, gar sich verheiratet haben, wie diese zwei Menschen zu solcher Entschiedenheit und Handlung gekommen sind, daß es sich ja um Natur handle, sagen wir uns, daß es sehr oft zwei Menschen sind, die nur zusammengezogen sind, um sich mit der Zeit umzubringen, früher oder später umzubringen, sich jahrelang und jahrzehntelang gegenseitig zu martern, um sich schließlich *doch* umzubringen, die, obwohl sie wahrscheinlich ihre gemeinsame Marterzukunft schon ganz klar sehen, doch zusammengehen,

¹⁷ Thomas BERNHARD, *Frost*, München–Zürich 1965, S. 183 f.

¹⁸ Thomas BERNHARD, *Das Kalkwerk*, Frankfurt am Main 1973, S. 25.

¹⁹ Thomas BERNHARD, *Frost*, München–Zürich 1965, S. 24.

²⁰ Thomas BERNHARD, *Gehen*, Frankfurt am Main 1971, S. 17.

²¹ Thomas BERNHARD, *Die Ursache. Eine Andeutung*, München 1983, S. 61.

sich gegen alle Vernunft doch verbinden, verheiraten, gegen alle Vernunft, als ein Naturverbrechen, Kinder in die Welt setzen, die dann die unglücklichsten sind, die sich denken lassen, wir haben dafür, wo wir hinschauen mögen, Beweise, so Roithamer.“²²

Dementsprechend ist in den Werken Bernhards das Verhältnis der Figuren zu ihren Eltern gestört; kein Wunder, wenn als Grundannahme ja besteht, daß die Voraussetzung, um ein Elternteil zu werden, das Begehen eines Verbrechens ist, nämlich der Zeugung von Kindern. Und diese Schuld ist eine bewußte. „Eltern wissen ganz genau, daß sie das Unglück, das sie selbst sind, in ihren Kindern fortsetzen, mit Grausamkeit gehen sie vor, indem sie Kinder machen und in die Existenzmaschine hineinwerfen, so er, dachte ich [...]“²³ (So in *Der Untergeher*.)

„Dem Vater verzeihen wir nicht, daß er uns gemacht, der Mutter nicht, daß sie uns geworfen hat, sagte er, der Schwester nicht, daß sie fortwährend Zeuge unseres Unglücks ist. Existieren heißt doch nichts anderes, als: wir verzweifeln, so er.“²⁴ (Wertheimer in *Der Untergeher*.)

Für die nicht funktionierende Beziehung zwischen Eltern und auf der anderen Seite undankbaren Nachkommen ist auch die Geschichte der Oberlehrerinnen Witwe Ebenhöh in *Verstörung* ein erschütterndes Beispiel.²⁵

Um aber von diesem Ausflug über Partnerschaft – also eigentlich unmögliche Partnerschaft – zwischen Mann und Frau, und Sexualität (also eigentlich destruktiv-zerstörerische Sexualität) zur bereits angeschnittenen Frage nach der Beschaffenheit des Lebens zurückzukommen, so ist ja das Zeugen von Kindern ein Verbrechen, weil das Leben selbst Verzweiflung und Aussichtslosigkeit ist.

Die Antworten, auf die Frage, ob denn die Existenz sinnvoll gemacht werden kann, variieren in den Werken Bernhards. Eine Art Glück scheint hier und da auf, dieses Glück kann sich in Kunst, in der Wissenschaft, im Schöpferischen manifestieren:

Das Glück erscheint in *Korrektur* zum Beispiel gerade in dieser Variante, Glück als Hingabe für die Leidenschaft, die die Wissenschaft ist: „[...] aber ich verlange auch nichts als das Notwendigste und es ist mein ganzes Glück, mich mit dem Notwendigsten zufrieden zu geben, weil ich ja nur tue, was meiner Wissenschaft, die gleichzeitig meine Leidenschaft ist, nützlich ist [...]“²⁶, sagt Roithamer.

Doch wird diese Sinnstiftung an anderer Stelle nicht zugelassen, die Sinnhaftigkeit der menschlichen Tätigkeit und des menschlichen Denkens überhaupt in Frage gestellt:

„Aber es ist alles Unsinn, was wir reden, sagte er, dachte ich, gleich, was wir sagen, es ist Unsinn und unser ganzes Leben ist eine einzige Unsinnigkeit. Das habe ich früh begriffen, kaum habe ich zu denken angefangen, habe ich das begriffen, wir reden nur Unsinn, alles, was wir sagen, ist Unsinn, aber auch alles was uns gesagt wird, ist Unsinn, wie alles, was überhaupt gesagt wird, es ist in dieser Welt nur Unsinn gesagt worden bis jetzt und, sagte er, tatsächlich und naturgemäß, nur Unsinn geschrieben worden, was wir an Geschriebenem besitzen, ist nur Unsinn, weil es nur Unsinn sein kann, wie die Geschichte beweist, sagte er, dachte ich.“²⁷

²² Thomas BERNHARD, *Korrektur*, Frankfurt am Main 1988, S. 312 f.

²³ Thomas BERNHARD, *Der Untergeher*, Berlin 1986, S. 43.

²⁴ *Ebenda*, S. 46.

²⁵ Thomas BERNHARD, *Verstörung*, Frankfurt am Main 1974, S. 28–35.

²⁶ Thomas BERNHARD, *Korrektur*, Frankfurt am Main 1988, S. 46.

²⁷ Thomas BERNHARD, *Der Untergeher*, Berlin 1986, S. 65.

Irritierenderweise ist im gleichen Text eine dem ganzen entgegengesetzte Deutung ebenfalls zu finden, indem das Unglück selbst in Frage gestellt wird:

„Möglicherweise müssen wir davon ausgehen, daß es den sogenannten unglücklichen Menschen gar nicht gibt, dachte ich, denn die meisten machen wir ja erst dadurch unglücklich, daß wir ihnen *ihr Unglück* wegnehmen“,²⁸ sagt der Erzähler.

Aus dem eigenen Leben stellt Bernhard noch die Musik als Quelle des Glücks vor. Bei der Musik „dachte“ er „an nichts und beobachtete und war glücklich“, besonders durch Mozarts *Zauberflöte*, der Oper, in der sich ihm in seiner Jugend „alle musikalischen Wünsche auf die vollkommenste Weise erfüllt“ hatten.²⁹

Bevor wir uns aber vollkommen im Kreis zu bewegen beginnen, möchte ich auf den von mir zu Beginn erwähnten Umstand hinweisen, daß – m. E. – in den Bernhardschen Werken jeweils ein Funke Hoffnung – und damit eine, wenn auch noch so eingeschränkte Aussicht auf Glück – zu finden ist, wodurch das allgemeine Bild vom „düsteren Bernhard“ etwas gemildert werden kann.

Es geht mir nämlich darum, daß in den Werken – bei aller niederschmetternden Dürsterkeit – immer wieder ein Bereich, eine Sphäre als Zuflucht erscheint. In *Frost* ist es ebenso das Schöpferische wie in *Verstörung* oder in *Der Untergeher*, während dies ja gerade in *Alte Meister* lächerlich gemacht wird. Dafür finden wir in *Alte Meister* eine Rückschau auf Regers Ehe und seine Nähe zu seiner Frau, die in *Frost*, *Beton* oder *Der Untergeher* undenkbar ist – usw. usf.

Die sicherlich deutlichste Parteinahme für das Schöpferische, für eine im traditionellen Sinne moralische Haltung – bei allem Wissen um die Schwierigkeiten ihrer Verwirklichung – findet sich in *Der Keller. Eine Entziehung*, als es um die Frage geht, inwieweit Wahrheit überhaupt ausgesprochen werden kann. Die Schwierigkeit, ja Unmöglichkeit dessen einräumend („Das Gedächtnis hält sich genau an die Vorkommnisse und hält sich an die genaue Chronologie, aber was herauskommt, ist etwas ganz anderes, als es tatsächlich gewesen ist.“), gibt es aber doch ein Kriterium, einen Gesichtspunkt, der bei aller Schwierigkeit ein moralisch-ethischer Gradmesser sein kann: „Es kommt darauf an, ob wir lügen wollen oder die Wahrheit sagen und schreiben, auch wenn es niemals die Wahrheit sein kann, niemals die Wahrheit ist. Ich habe zeitlebens immer die Wahrheit sagen wollen, auch wenn ich jetzt weiß, es war gelogen.“³⁰

Das Tun mag zwar an sich sinnlos sein und die gewünschte Form nicht annehmen oder das gewünschte Ergebnis nicht erreichen, so ist doch viel entscheidender die Haltung, die Absicht des Handelnden.

Ähnlich auch in *Ja*: „In dem Bewußtsein, daß überhaupt nichts sicher und daß überhaupt nichts vollkommen ist, müssen wir, auch in der größten Unsicherheit und in den größten Zweifeln, anfangen und fortsetzen, was wir uns vorgenommen haben. [...] Indem wir wenigstens den Willen zum Scheitern haben, kommen wir vorwärts und wir müssen in jeder Sache und in allem und jedem immer wieder wenigstens den Willen zum Scheitern haben, wenn wir nicht schon sehr früh zugrundegehen wollen, was tatsächlich nicht die Absicht sein kann, mit welcher wir da sind.“³¹

²⁸ Thomas BERNHARD, *Der Untergeher*, Berlin 1986, S. 98.

²⁹ Thomas BERNHARD, *Der Keller. Eine Entziehung*, München 1983, S. 106.

³⁰ *Ebenda*, S. 32 f.

³¹ Thomas BERNHARD, *Ja*, Frankfurt am Main 1988, S. 43 f.

Als Negation dessen liest sich in *Beton*: „[...] tatsächlich überschätzen wir vor allem die ganze Zeit das, was wir vorhaben, denn in Wahrheit wird jede Geistesarbeit wie jede andere Arbeit, maßlos überschätzt und es gibt keine Geistesarbeit auf der Welt, auf welche diese alles in allem überschätzte Welt nicht verzichten könnte, wie es keinen Menschen und also keinen Geist gibt, auf den in dieser Welt nicht zu verzichten wäre, wie überhaupt auf alles zu verzichten wäre, wenn wir den Mut und die Kraft dazu hätten.“³²

Sicherlich kann man also bei Bernhard die in den einzelnen Werken angegebenen Bereiche von Glück bzw. Sinnfindung katalogisieren und die Antworten miteinander vergleichen. Dabei wird man zu dem Resultat gelangen, daß das eine Werk ohne weiteres gegen das andere ausgespielt werden kann, sich mit den Argumentationen eines Werkes die angebotene Hoffnung in einem anderen in Frage stellen, wenn nicht sogar lächerlich machen läßt.

Denn hält man die Fahne des Schöpferischen hoch, so antwortet darauf skeptisch das Zitat aus *Der Untergeher*:

„Schon gleich, wenn wir etwas angehen, ersticken wir in dem ungeheueren Material, das uns zur Verfügung steht auf allen Gebieten, das ist die Wahrheit, sagte er, dachte ich. Und obwohl wir das wissen, gehen wir unsere sogenannten Geistesprobleme immer wieder an, lassen uns auf das Unmögliche ein: *ein Geistesprodukt zu erzeugen. Das ist ein Wahnsinn!* so er, dachte ich. Grundlegend sind wir zu allem befähigt, ebenso grundlegend scheitern wir an allem, sagte er, dachte ich.“³³

Was ich bei alledem als wichtig hervorheben möchte, ist aber nicht der Umstand, daß die Entwürfe, die alternativen Antworten auf einen Sinn des Lebens in Bernhards Werken uneinheitlich sind.

Für viel wichtiger als die Uneinheitlichkeit der Antworten halte ich die Kontinuität des Versuchs, eine Antwort, einen Sinn zu geben. Sieht man ab von den Unterschieden, sieht man ab von der Ausspielbarkeit der einzelnen Entwürfe, so bleibt doch als einheitliches Bild die Hoffnung übrig, daß es irgendwo, in irgendwelcher Weise einen Bereich von Sinnhaftigkeit und Glück geben kann.

Daß durch die relativierende Brechung der mehrfachen Erzähler in den Prosawerken die Eindeutigkeit der Entwürfe genommen wird, mag stimmen, daß es immer wieder Figuren – Haupt- oder Nebenfiguren – gibt, die ihr Leben mit Selbstmord – am häufigsten durch Erhängen – beenden, da sie der Existenz, dem Leben nicht gewachsen sind, mag auch stimmen, doch nicht den Umstand aufheben, daß die erwähnten Entwürfe einer Hoffnung, einer Sinnhaftigkeit überhaupt gemacht worden sind.

Das mag zwar nicht das Hauptthema der Bernhardschen Werke sein, doch ist es um so hervorhebenswerter, daß angesichts der breit dargestellten abstoßenden Züge der Welt die Werke Bernhards nicht in dem vollkommenen Nihilismus ausklingen, der ihnen gelegentlich unterstellt wird. Insofern sehe ich Bernhard in einer humanistisch-europäischen Tradition, ganz traditionell auf der Suche nach einem Sinn für die Existenz – und damit auch auf der Suche nach dem, was man als „Glück“ bezeichnen kann.

An einigen Stellen werden die Erzähler der Bernhardschen Werke sogar geradezu sentimental, so etwa im Finale von *Holzfällen*, das in einer Liebeserklärung an Wien ausklingt, oder in *Der Untergeher*, wo es im Zusammenhang mit dem Umgang mit Menschen heißt:

³² Thomas BERNHARD, *Beton*, Frankfurt am Main 1988, S. 43 f.

³³ Thomas BERNHARD, *Der Untergeher*, Berlin 1986, S. 63.

„In der Theorie verstehen wir die Menschen, aber in der Praxis halten wir sie nicht aus, dachte ich, gehen mit ihnen meistens nur widerwillig um und behandeln sie immer von uns aus gesehen. Wir sollten die Menschen aber nicht von uns aus gesehen, sondern von allen Blickwinkeln aus gesehen betrachten und behandeln, dachte ich, mit ihnen auf solche Weise verkehren, daß wir sagen können, wir verkehrten mit ihnen sozusagen vollkommen auf unvoreingenommene Weise, was aber nicht gelingt, weil wir tatsächlich immer jedem gegenüber voreingenommen sind.“³⁴

Man kann sicherlich einwenden, daß einige der obigen Zitate aus den autobiographischen Schriften Bernhards stammten und es nicht gestattet sei, Zitate aus dem einen Bereich mit Zitaten aus den fiktionalen Werken zu vermischen, doch auch hier liegt die Sache nicht so einfach. Ebenso wie die autobiographischen Schriften eine Reihe von Stilisierungen, Veränderungen – brutal gesagt: Abweichungen von der Wahrheit – aufweisen, erhalten die Figuren der fiktionalen Werke Züge und Details, die in die Biographie Bernhards zurückdeuten. Das heißt die Vermischung von Fiktion und Wirklichkeit findet sich bei Bernhard auch in seinen sogenannten autobiographischen Schriften, die so ohne weiteres zu den fiktionalen gerechnet werden können.

In *Frost* heißt es über Strauch, „Der Großvater nahm den Enkel mit in Landschaften, in Gespräche, in Finsternisse hinein“,³⁵ womit man an die große Bedeutung des Großvaters aus Bernhards Leben erinnert wird, ebenso wie in *Korrektur*,³⁶ wo auch die Erinnerung an die Holzstücke, die die Kinder im Winter zum Heizen in die Schule mitbringen mußten, auf die eigenen Erinnerungen Bernhards zurückverweist. Die häufige Attribution von Figuren mit einer Lungenkrankheit – etwa in *Der Untergeher*³⁷ – gehört ebenfalls zu dieser Vermischung von Selbsterlebtem und Fiktionalem. Aus diesem Grunde halte ich das Aufnehmen der autobiographischen Schriften in die Reihe seiner fiktionalen Texte für zulässig.

Bezeichnend ist auch, daß die zentralen Figuren Intellektuelle sind und dementsprechend für sie Literatur und Philosophie eine wichtige Stellung in ihrem Denken, in ihrer Existenz einnimmt.

Dabei handelt es sich – neben einigen manchmal benannten – um eine Hand voll immer wieder genannter Personen, deren Herkunftskontinent Europa ist (und selbst der für den Ich-Erzähler in *Frost* wichtige amerikanische Autor Henry James³⁸ – der allerdings nicht zu den immer wieder Genannten gehört – ist seiner Herkunft nach ein Engländer).

Die am häufigsten wiederkehrenden Namen sind: Pascal, Montaigne, Schopenhauer, Spinoza, Nietzsche und immer wieder Novalis – Zitat als Motto am Beginn von *Amras*.³⁹ Unausgesprochen, mit Motiven aus seinem Leben kommt auch Ludwig Wittgenstein immer wieder als Anspielungspunkt vor, nur selten direkt erwähnt, wie etwa in *Das Kalkwerk*⁴⁰ oder in *Gehen*.⁴¹

³⁴ Thomas BERNHARD, *Der Untergeher*, Berlin 1986, S. 123.

³⁵ Thomas BERNHARD, *Frost*, München–Zürich 1965, S. 25.

³⁶ Thomas BERNHARD, *Korrektur*, Frankfurt am Main 1988, S. 78.

³⁷ Thomas BERNHARD, *Der Untergeher*, Berlin 1986, S. 123.

³⁸ Thomas BERNHARD, *Frost*, München–Zürich 1965, S. 17.

³⁹ Thomas BERNHARD, *Amras*, Frankfurt am Main 1976, S. 6.

⁴⁰ Thomas BERNHARD, *Das Kalkwerk*, Frankfurt am Main 1973, S. 154.

⁴¹ Thomas BERNHARD, *Gehen*, Frankfurt am Main 1971, S. 72.

Dabei sollte man von Bernhard keine literarische Umsetzung der Philosophien der genannten Denker erwarten, vielmehr geht es um eine Sympathieverwandtschaft, die darauf fußt, daß sie alle im Denken und auch im Leben konsequent ihren Weg gegangen sind, so ist für Bernhard und seine Figuren sicherlich der moralische Impetus, die vorurteilsfreie Betrachtung von Montaigne ebenso wertvoll wie bei Novalis die Thematisierung von Krankheit und Tod.

Pascal kommt sogar mehrmals mit direkt gekennzeichneten Bezugnahmen zu Ehren: „Ich habe gerade über einen Satz von Pascal nachgedacht [...], über den Satz: 'Unsere Natur ist in Bewegung, völlige Ruhe ist der Tod.' [...] Aus diesem Satz komme ich überall ganz verstört an“⁴² sagt Strauch in *Frost*, und hierauf bezieht sich in *Korrektur* Roithamer: „Die Ruhe ist nicht das Leben, so Roithamer, die Ruhe und die vollkommene Ruhe ist der Tod, so Pascal, so Roithamer.“⁴³

Und auf einer ganz allgemeinen Ebene kann man auch konstatieren, daß bei den anderen deutschsprachigen Literaten, die in den Werken Bernhards genannt werden, die problematischen Naturen wie Kleist, Hölderlin und Musil bevorzugt werden, während die – vor allem durch die Nachwelt – für Schule und Staat vereinnahmten Autoren ihre Schelte erhalten, wie etwa Stifter in *Alte Meister* und Goethe in *Auslöschung*.

Neben dieser Liebe zum Intellektuellen findet sich bei den Zentralfiguren auch immer wieder – sicherlich ausgelöst durch das Gefühl des Ungenügens an der eigenen Existenz – ein Gefühl der Hingezogenheit zu den „einfachen Menschen“, wie es sowohl in der abendländisch-christlichen Tradition als auch in den modernen sozialen und karitativen Bewegungen anzutreffen ist.

So führt der Ich-Erzähler in *Der Untergeher* über Wertheimer aus, dieser sei „in proletarischer Kostümierung“ in Wien herumgegangen: „Stundenlang auf der Floridsdorfer Brücke stehend, beobachtete er die Vorbeigehenden, schaute ins [...] Donauwasser. [...] Da habe er oft gedacht, ob es nicht sein größtes Unglück sei, in eine reiche Familie hineingeboren zu sein, dachte ich, denn er hat immer gesagt, er fühle sich in Floridsdorf und in Kagran wohler, als im Ersten Bezirk [...]“⁴⁴ Ähnlich in vielen anderen Werken, so auch in *Auslöschung*.

Doch diese – in der europäischen Geistestradiation fest verankerte – Nähe zu den Armen wird zugleich auch relativiert:

„Aber immer wieder sagte er auch, daß es ein Irrtum sei, zu glauben, als Floridsdorfer wäre er glücklicher, als Kagraner, als Alsergrundmensch, dachte ich, daß es ein Irrtum sei, anzunehmen, diese Leute hätten den Ersterbezirkmenschen wenigstens einen besseren Charakter voraus. Bei näherer Betrachtung, so er, seien auch die sogenannten Benachteiligten, die sogenannten Armen und sogenannten Zurückgebliebenen genauso charakterlos und widerwärtig angelegt in ihrem Wesen und genauso abzulehnen wie die andern, zu denen man gehört und die wir nur aus diesem Grunde als widerwärtig empfinden. Die unteren Schichten sind genauso gemeingefährlich wie die oberen, sagte er, sie gehen mit denselben Scheußlichkeiten vor, sind genauso abzulehnen wie die andern, sie sind aber anders, aber sie sind genauso scheußlich, sagte er, dachte ich. Der sogenannte Intellektuelle haßt seinen sogenannten Intellektualismus und glaubt, er findet sein Heil bei den sogenannten Armen und

⁴² Thomas BERNHARD, *Frost*, München–Zürich 1965, S. 222.

⁴³ Thomas BERNHARD, *Korrektur*, Frankfurt am Main 1988, S. 197 f.

⁴⁴ Thomas BERNHARD, *Der Untergeher*, Berlin 1986, S. 83.

Benachteiligten, die man früher die *Erniedrigten und Beleidigten* genannt hat, sagte er, aber er findet dort anstatt sein Heil, die gleiche Scheußlichkeit, sagte er, dachte ich.“⁴⁵

Trotzdem kommt dieses Motiv in Bernhards Werken öfters vor – die deutlichste Sympathiekundgebung für die Unterschichten gibt Bernhard in seiner Beschreibung der sogenannten Scherzhauserfeldsiedlung in Salzburg in seinem autobiographischen Werk *Der Keller*, wo es über die Zeit des Nationalsozialismus heißt, „in der Scherzhauserfeldsiedlung hatte es bezeichnenderweise keine Nationalsozialisten gegeben“,⁴⁶ womit die moralische Stärke der Ärmsten unter Beweis gestellt wird.

Wird die Frage der charakterlichen Beurteilung der Armen und Geplagten in den Bernhardschen Werken relativiert, so bleibt doch ein anderer Aspekt im Laufe der Zeit unverändert, und das ist das Verhältnis von ländlicher Existenz einerseits und großstädtischer andererseits. Hierbei bleibt kein Zweifel darüber bestehen, daß der Vorzug der Großstadt gehört:

Bereits in *Frost* heißt es: „Es ist doch ein großer Irrtum, anzunehmen, die Landmenschen seien mehr wert [...]! Die Landmenschen, das sind ja die Untermenschen von heute! Die Untermenschen! Überhaupt ist das Land verkommen, heruntergekommen, viel tiefer heruntergekommen als die Stadt!“⁴⁷ Und mit dem Motiv der zerstörerischen Sexualität verknüpft heißt es übers Land: „Läuse hätten die Kinder, die Erwachsenen den Tripper, die das Nervensystem zeitweise ganz ausschaltende Syphilis.“⁴⁸

Und ebenso setzt die negative Einschätzung des Landes sich in *Verstörung* fort, als der Ich-Erzähler die Meinung seines Vaters über das Land wiedergibt: „Tatsächlich seien mehr Brutale und Verbrecherische auf dem Land als in der Stadt. Auf dem Land sei die Brutalität wie die Gewalttätigkeit das Fundament. Die Brutalität in der Stadt sei nichts gegen die Brutalität auf dem Land und die Gewalttätigkeit in der Stadt nichts gegen die Gewalttätigkeit auf dem Land. Die Verbrechen in der Stadt, die *Stadtverbrechen*, seien nichts gegen die Verbrechen auf dem Land, die *Landverbrechen*. Die städtischen Verbrechen seien lächerlich gegen die auf dem Land.“⁴⁹

Ähnliches gilt für die Einstellung Roithamers in *Korrektur*⁵⁰ und in *Ein Kind*, wo „Geistesmensch“ synonym für „Stadtmensch“ gebraucht wird.⁵¹

Das Glück besteht bei Thomas Bernhard in der Existenz an sich. Zwar findet man hier und da Formulierungen, die sogar den Tod als das Glück erscheinen lassen („Denn allerhöchstes Glück ist nur im Tod, so Roithamer. Umweg über die Wissenschaften zu höchstem Glück, Tod, so Roithamer.“⁵²), doch sollte dies nicht darüber hinwegtäuschen, daß es im Gesamtwerk eine Reihe von Aspekten gibt, die Glück zulassen, sogar miteinschließen.

Das Problem ist nur, daß jede Glücksmöglichkeit ihre relativierende Verneinung erhält, entweder im gleichen Werk oder einem anderen Stück des Bernhardschen Lebenswerkes:

⁴⁵ Thomas BERNHARD, *Der Untergeher*, Berlin 1986, S. 84.

⁴⁶ Thomas BERNHARD, *Der Keller. Eine Entziehung*, München 1983, S. 84.

⁴⁷ Thomas BERNHARD, *Frost*, München–Zürich 1965, S. 128.

⁴⁸ *Ebenda*, S. 56.

⁴⁹ Thomas BERNHARD, *Verstörung*, Frankfurt am Main 1974, S. 15.

⁵⁰ Thomas BERNHARD, *Korrektur*, Frankfurt am Main 1988, S. 75.

⁵¹ Thomas BERNHARD, *Ein Kind*, München 1985, S. 81.

⁵² Thomas BERNHARD, *Korrektur*, Frankfurt am Main 1988, S. 346.

Glück kann nicht in der Ehe, der Sexualität und/oder der Elternschaft gefunden werden, dafür aber im Schöpfertum, in einer Freundschaft, in einer geistigen Partnerschaft, ebenso wie in Kunstbetrachtung und Kunstgenuß, im alltäglichen Umgang mit Mitmenschen.

Leider beinhaltet all das auch Unglück.

Denn:

„Das Glück ist in allen und in keinem wie das Unglück. Was wir sehen, was sagt es? Wir stellen die Frage nach dem Glück oft, weil sie die einzige ist, die uns lebenslänglich und immer beschäftigt, ohne Unterlaß. Aber wir beantworten sie nicht, wenn wir klug sind, wenn wir uns nicht mit unserem eigenen Schmutz noch mehr beschmutzen wollen, als wir schon beschmutzt sind.“⁵³

Da schwingt eine – vielleicht nicht einmal theologisch fundierte – Überzeugung einer Schuld mit, ob es nun die Erbsünde sei oder unser Schuldigwerden im Laufe unseres Lebens durch unsere Schwachheit, das sei dahingestellt.

Der Mensch erweist sich als schwach, als unvollkommen.

Grund dafür ist seine Sterblichkeit, denn – wie es in *Auslöschung* heißt – „das größte Unglück des Menschen, daß seine Zeit immer und in jedem Fall zu kurz ist, hat die Erkenntnis immer unmöglich gemacht“.⁵⁴

Daraus folgt konsequenterweise, daß wenn das größte Unglück die durch die zeitliche Beschränktheit des Lebens verursachte Unmöglichkeit der Erkenntnis ist, dann doch die Erkenntnis selbst Glück sein muß.

So gibt es Glück.

Oder zumindest Sehnsucht nach dem Glück gibt es.

Und vielleicht ist die Sehnsucht nach dem Glück schon das Glück selbst.

Denn mehr ist uns nicht beschieden, meint Bernhard, glaube ich.

⁵³ Thomas BERNHARD, *Der Keller. Eine Entziehung*, München 1983, S. 85.

⁵⁴ Thomas BERNHARD, *Auslöschung*, Frankfurt am Main 1986, S. 155.

Österreich als Thema bei Thomas Bernhard – unter besonderer Berücksichtigung der Aufführung seines Stückes *Heldenplatz* im Jahre 1988

MÁRTA MÜLLER

Die österreichische Landschaft bei Thomas Bernhard

Bernhards geographische Schwerpunkte waren Oberösterreich (*Das Kalkwerk, Watten, Ungenach*), die Stadt und das Land Salzburg (*Frost, Die Berühmten*), Tirol und Südtirol (*Amras, Midland in Stilfs*), die Steiermark (*Verstörung*) und Wien (*Holzfällen, Heldenplatz*).

Bernhard betrachtete Österreich als ein Exempel, an dem er seine künstlerische Aussagen statuieren konnte. Obwohl die Werke in verschiedenen Gegenden angesiedelt sind, die Figuren und deren „Handlungsablauf“ sind generalisierbar und auf alle anderen Plätze Österreichs übertragbar. Überall herrscht in seinen Werken die gleiche Weltauffassung, die Behauptungen von den österreichischen Umständen sind austauschbar.

Die Figuren sind der Heimat verlorengegangen, sie sind ausgesetzt oder sogar heimatlos, wie die Familie Schuster im *Heldenplatz*, wo diese Heimatlosigkeit mit der jüdischen Abstammung stärker betont zu scheinen mag.

Bernhard schrieb folgendes in *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft* (Frankfurt a. M. 1983, S. 144): „Ich gehöre zu den Menschen, die im Grunde keinen Ort auf der Welt aushalten und die nur glücklich sind zwischen den Orten, von denen sie weg und auf die sie zufahren.“ Mit dieser Aussage korrespondiert das Unterwegssein der Schuster: von Wien nach Oxford/Cambridge, von England nach Wien und dann das Vorhaben der Zurückreise wieder nach Oxford.

Bernhard differenzierte deutlich zwischen dem Land, das er liebe und dem Staat, wogegen er eine „ganze Menge“ habe. Die Tatsache, daß die Liebe zur eigenen Heimat zur Haßliebe geworden ist, rechtfertigt die Art und Weise, wie er über das Land Österreich schrieb. Er bezichtigte es im Vergleich zur Stadt mit ungleich größerer Brutalität und Gewalttätigkeit und mit Gefährlichkeit, die die extreme Provinzialität in sich trug. Er ließ aber auch an den Städten und an der Hauptstadt Wien kein gutes Haar. In praktisch allen Prosawerken äußerte sich Bernhard negativ über die Hauptstadt. Eine Ausnahme bildet darunter der Monolog in *Der Italiener* (Salzburg 1970, S. 158): „Für mich gibt es keinen schöneren Ort als Wien. Und die Melancholie, die ich in der Stadt habe und immer gehabt hab’...“ Abgesehen von dem *Italiener* gäbe es in Wien keine Geschichte, keine Kunst und keine Wissenschaft mehr, d. h. eben diejenigen Faktoren sind verlorengegangen, die die Kultur einer Stadt ausmachten.

Der österreichische Staat bei Thomas Bernhard

Der zentrale Begriff von Bernhard, wenn es bei ihm um die Charakterisierung von Österreich geht, ist der Staat. Der Staat sei eine übermächtige, den Einzelnen unterdrückende Institution, der zugleich die österreichische Gesellschaft repräsentiert und die deshalb mit ihr zusammen abzuschaffen sei. Das Vokabular, das Bernhard bei der Kennzeichnung des Staates verwendet, ist stereotyp. Als Beispiel stehen hier einige Zitate aus dem *Frost* (Frankfurt a. M. 1972, S. 265) und aus dem *Heldenplatz*:

[...] die Demokratie, unsere Demokratie sei der größte Schwindel [*Frost*]

[...] der Staat selbst ist schwachsinnig und das Volk ist erbärmlich. Unser Staat ist lächerlich. [...] Unser Staat, sagte er, ist ein Hotel der Zweideutigkeit, das Bordell Europas, mit einem ausgezeichneten überseeischen Ruf. [*Frost*]

[...] wie mich vor allem ektelt / der Staat eine Kloake stinkend und tödlich[...] [*Heldenplatz*]

Der Staat läßt seinen Geistesbesitz verkommen, wie die Figuren in Bernhards Werken ihre eigenen Erben verbrauchen. Der Staat sei nur die Übergröße des menschlichen Individuums. Seine Charakteristika kann aus den Eigenschaften der den Körper des Staates bildenden Menschen zusammengesetzt werden.

Der Österreicher bei Thomas Bernhard

Dementsprechend ist das österreichische Volk das böseste, gewalttätigste, blödeste, stinkendste, dilettantischste und schwachsinnigste aller Welten, dessen Abschaffung nur zu seinen Besten zutragen würde.

Die Familie ist (als Keimzelle der Gesellschaft) als die Wurzel allen gesellschaftlichen Übels anzusehen.

Bernhards Figuren kapseln sich von dieser nicht überlebenden Gesellschaft ab, denn sie sind in die Reihe des Durchschnittsösterreichers nicht einfügbar. Die negativen Helden sind einzelgängerische Künstler, Wissenschaftler („Kopfarbeiter“), die außerhalb der Gesellschaft leben. „Der Verlust ihrer menschlichen Bindungen korrespondiert mit dem Verlust ihrer Kreativität.“ (Helga Schmidt-Thieme, S. 681.) Es sind auserwählte, sensible Kranke, „die aus der Masse dumpfer Schwachsinniger herausragen“ (ebenda), große Einsame, die nicht mehr nach Auswegen aus der verzweifelt einsamen Situation suchen. Sie beherrschen Resignation (mit einer Neigung zur ausgesprochenen aber in Tat nicht umgesetzten Kritik), Sinnlosigkeit ihrer Existenz und schmerzliches Weltempfinden.

Die Figuren reflektieren immer wieder, daß nichts das Kämpfen wert sei. Und sie scheitern letztendlich: „Aufgrund ihrer hochsensiblen Wahrnehmungsfähigkeit hätten sie unter wirklich menschlichen Bedingungen die Voraussetzung für höchste Entfaltung und Produktivität. Diese Bedingungen finden sie aber in der Gesellschaft nicht. Doch auch ihre Entscheidung, außerhalb dieser nach Selbstverwirklichung zu streben, gereicht ihnen zur Selbstzerstörung, da ihre Verweigerung die Form des Menschenhasses angenommen hat.“ (Ebenda, S. 684.)

Die provokative Inszenierung Österreichs in Thomas Bernhards Werken

Das gesamte Schaffen von Bernhard ist von der Obsession der Zerstörung des österreichischen Mythos geleitet worden.

Die Bernhardsche Wirklichkeitsbeschreibung charakterisiert neben den „Elf Thesen“ (In Wendelin Schmidt-Dengler, *Der Übertreibungskünstler*, Sonderzahl, Wien 1989) die rücksichtslose und vorprogrammierte Entmythisierung von Österreich sowie das Widersetzen gegen die erstarrten Verhaltensweisen und Meinungsklyschees seiner Landsleute.

Die österreichische Literatur begegnet in Bernhard nicht zum ersten Mal dem Mythenzerstörer: (unter anderen) sorgten schon Karl Kraus und Gerhard Roth für die Erregung des österreichischen Gemüts. Originalität bewies Bernhard in seinen Werken dadurch, daß er seine Verzweiflung darüber artikuliert, daß von dem „Begriff Österreich“ nichts mehr zu erwarten ist und in diese Verzweiflung mischten sich Ausbrüche des Ekels vor der Welt.

Der Autor verdammt Gott und die Welt, den Staat und die Kirche, die Monarchie und den Kommunismus. „Seine Angriffe sind nicht differenziert auf Erscheinungen des bürgerlichen Systems gerichtet, sondern auf die Welt überhaupt. Er sucht die Ursachen für den Zustand der Welt, wie er sie sieht, nicht in den sozialökonomischen Zusammenhängen, sondern immer im Innersten der Individuen.“ (Helga Schmidt-Thieme, S. 682.)

Die Qualität des Werkes hing von seiner Wirkung ab (vgl. dazu die erste These von Wendelin Schmidt-Dengler). Die leidenschaftliche Jagd nach Effekten verpflichtete Bernhard zu ständiger, konsequenter und planmäßiger Provokation, Destruktion, Irritation und Überheblichkeit (Stefan H. Kaszynski, *Österreich und Mitteleuropa*, Poznan 1995). Demgemäß könnte Bernhard als ein Provokateur, aber auch als ein einfacher Schriftsteller genannt werden, der nach neuen Beschreibungsversuchen forscht.

Stefan H. Kaszynski behauptete, daß Bernhard seiner Poetologie selbstverständlich bewußt war, und daß er auch gewußt habe, daß die Zeit für seine Provokation begrenzt wäre. Deshalb sah er sich gezwungen, seinen durch die Erfahrungen mit der Realität angesammelten Haß so schnell wie möglich, am besten literarisch loszuwerden. (Ebenda, S. 188.)

Eine mögliche literarische Intention seiner Haßtiraden ist der Versuch der Vervollkommen der „Ästhetik des Schimpfens“. Heinz Häller erkennt dabei eine gewisse unvermeidbare Banalität, Unverbindlichkeit und Inhaltslosigkeit. „Auch deshalb erscheint das Aufzeigen von tatsächlichen Mißständen als Ziel seiner Kritik an Österreich äußerst fragwürdig.“ (Heinz Häller, *Glückliches Österreich*, in *Österreichische Moderne*, Sonderband Literatur, 1/86, Verlag Hermann Böhlau Nachf., Wien-Köln-Graz, S. 90.) (Hier sei es zu bemerken, daß viele der Kritiker Bernhard dem *Heldenplatz* betreffend vorwarfen, daß er zu pauschal formuliere.)

Zur Beteuerung der Berufung Bernhards zur Verbesserung der Welt stehe hier ein Zitat aus *Der Keller. Eine Entziehung* (1976): „Der Wille zur Wahrheit ist, wie jeder andere, der rascheste Weg zur Fälschung und zur Verfälschung eines Sachverhalts.“

Skandale von und um Thomas Bernhard

Der Provokateur, Stänkerer, Ehrenbeleidiger, Beschimpfungsvirtuose, Außenseiter Ex- und Egozentriker, Menschenfeind und literarischer Staatsfeind Österreichs, Thomas Bernhard ist Erfinder einer neuen Kunstform, des „Skandalkunstwerkes“ (Hans Höller, *Thomas*

Bernhard, Rohwolt, Hamburg 1993). Bernhards aufsehenerregende Vorkommnisse sind in die Kultur von Österreich eingegangen.

Schon zu seinen Lebzeiten sorgte der Autor durch seine (autobiographisch angelegten) Werke für ausreichenden Nährstoff seiner Lächerer.

Die Reihe der Skandale begann 1955, als Bernhard wegen eines Artikels über das Salzburger Landestheater wegen Ehrenbeleidigung angeklagt wurde.

Seine Ressentiments gegenüber dem Theater formulierte er 1967 eindeutig. „[...] ich verachte das Theater, ich hasse die Schauspieler, das Theater ist eine einzige perfide Ungezogenheit, eine ungezogene Perfidie“ heißt es in *Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?* (1967). Seinen Groll und Haß rechtfertigte er damit, daß er das Theater als Institution, als Modell für die gesellschaftliche Erstarrung, als funktionsloser Betrieb und als institutionalisierter Ausdruck der Funktionslosigkeit der Kunst ablehnte. Die Ambivalenz zu der Bühne betont das Faktum, daß er sich in den '70ern mit Dramen beschäftigte. In dem *Minetti* wird die Feindschaft auf das Publikum übertragen, welche implizit die Steigerung der Schauspielkunst d. h. der Kunst überhaupt erzeugt. Im *Heldenplatz* wurde die Feindseligkeit von der Familie Schuster intern und von der Leserschaft (der Tagesblätter) und der Öffentlichkeit (d. h. von dem überwiegenden Teil der Bevölkerung) extern repräsentiert. Die Zwietracht des potenziellen Publikums ersteigerte im Fall von *Heldenplatz* den Radikalismus der Sprache des Stückes, da Thomas Bernhard nach den ersten Zensurrufen verkündete, daß er es überarbeiten werde, indem er die Sprache noch extremer gestalten werde (Kurier 14.10.1988).

Bernhards nächster großer Skandal wurde von ihm anlässlich der Übernahme des Kleinen Österreichischen Staatspreises inszeniert. Seine Dankrede wurde zu einem Eklat:

„[...] es ist alles lächerlich, wenn man an den Tod denkt. Man geht durch das Leben, [...] alles ist austauschbar [...]. [...] Der Staat ist ein Gebilde, das fortwährend zum Scheitern, das Volk als solches, das ununterbrochen zur Infamie und zur Geistesschwäche verurteilt ist. [...] Wir sind Österreicher, wir sind apathisch [...]. [...] Was wir denken, ist nachgedacht, was wir empfinden, ist chaotisch, was wir sind, ist unklar.“

1968 wurde für den Wildgans-Preis der österreichischen Industrie ebenfalls Thomas Bernhard nominiert. Seine nicht gehaltene Wildgans-Rede wurde im Neuen Forum gedruckt. Sie wirft die Schatten der in dem *Heldenplatz* zur höchsten Vollkommenheit stilisierten Österreich-Beschimpfungen voraus:

„[...] Ob ich etwas gegen die Regierenden habe oder gegen die Unterdrückten, gegen Schwarz oder Weiß, gegen diese Regierung zum Beispiel, die wie jede Regierung, die schlechteste ist, die man sich vorstellen kann, gegen unsere Parlamentarier, gegen unseren Bundeskanzler, gegen unsere Hochschullehrer und gegen unsere Künstler, [...] gegen alle diese Herren etwas habe, es ist der Tod, es ist die Irreparabilität [...] es ist die Katastrophe [...]“ (Neues Forum 15. H. 173. 1968 S. 349.)

1972 stellte Claus Peymann das Stück *Der Ignorant und der Wahnsinnige* bei den Salzburger Festspielen auf die Bühne. Wegen einer kompromißlosen Kontroverse wurde das Drama abgesetzt. Bernhard wollte mit Peymann zusammen, daß am Ende des Stückes

der ganze Zuschauerraum im Dunkel bleibt, was die Ausschaltung sämtlicher Notlichter mit sich gebracht hätte. Die Ausschaltung der Notlichter wurde ihnen verwehrt, deshalb willigten sie in die Aufführung nicht ein.

1974 verursachte *Die Macht der Gewohnheit* in Augsburg einen Skandal. Die Reaktion von Bernhard darauf war typisch für seine Methode der Provokation: „Von Lissabon aus empfinde ich Augsburg noch elementarer scheußlich als in meinem neuen Theaterstück. Mein Mitgefühl mit den Augsburgern und allen in Europa, die sich als Augsburger verstehen, ist ungeheuer grenzenlos und absolut.“ (FAZ, 10.08.1974.)

1976 wurde gegen Bernhard eine Ehrenbeleidigungsklage erhoben. Der Salzburger Pfarrer Franz Wesenauer beschuldigte ihn vor Gericht mit dem Vorwurf, daß er die Darstellung von „Onkel Franz“ in *Die Ursache* von dem Pfarrer modellierte.

Bernhard war sowohl gegen den Sozialismus, als auch gegen den Kapitalismus, gegen den Roten und gegen den Schwarzen, gegen die Republik und gegen die Monarchie, denn jede Form des Staates würde nur den Menschen heruntergehen lassen. Da die SPÖ in der Konstellation der Parteien in Österreich seit eh und je eine prägnante Rolle spielte, lag es auf der Hand, daß Bernhard in erster Linie die sozialdemokratische Regierung anprangerte.

Zum 70. Geburtstag des Bundeskanzlers erschien das Buch *Bruno Kreisky*. Zu diesem Anlaß bezichtigte Bernhard Kreisky damit, daß er ein „pensionierter Salonsozialist“, ein „Halbseidensozialist“, ein „rosaroter Beschwichtigungsonkel“, ein „Handleser zwischen Teheran und New York, zwischen Palm und Unterkleinwetzdorf“ und ein „Höhensonnenkönig“ sei (profil, 26.01.1981). Die Empörung der Öffentlichkeit war grenzenlos.

Bis es zur nächsten Ehrenbeleidigungsanklage kam, vergingen drei Jahre. 1984 erschien *Holzfällen. Eine Erregung* und der Roman wurde seinem Titel gerecht: das Buch wurde beschlagnahmt und Gerhard Lampensberg lief zum Kadi.

1988 markierte Bernhard mit der datummäßig gekonnten Plazierung des *Heldenplatz*, da in diesem Jahr der hundertjährige Geburtstag des Burgtheaters gefeiert wurde und es war gleichzeitig das 50. Gedenkjahr des Anschlusses.

Heldenplatz als Teatrum Mundi

Der Anlaß des Verfassens von *Heldenplatz* waren die oben erwähnten Feier- und Gedenkstunden. Sowohl das Theater, als auch der Faschismus wurden durch Kunst und Literatur vor Thomas Bernhard öfters ausgewertet und mythisiert.

Zu seiner Entstehung wurde dem Drama nur publizistische Provokation zugeschrieben. Heutzutage spricht man über *Heldenplatz* so, daß er das wichtigste Werk mit gesellschaftskritischer Erkennung von Bernhard sei.

Das Stück ist auch als Abschied von der österreichischen Welt interpretierbar, da der Autor die Premiere nur wenige Monate überlebte. Sein wenig darauffolgender Tod „bekräftigte nur die Glaubwürdigkeit der dort formulierten Anklagen an die Nation“ (Stefan H. Kaszynski, S. 189).

Der *Heldenplatz* wurde auch zum Katalysator einer ersten historischen Revision gedacht, da die 50 Jahre der jüngsten Geschichte Österreichs im Stück nochmal kritisch beleuchtet wurden. Trotzdem rüttelte das Drama an dem „österreichischen Mythos“, das

viele als nicht akzeptabel empfanden. Erstens griff *Heldenplatz* die verdrängten nationalen Komplexe an, zweitens bestätigte er durch „seine übertriebene Kritik die Eigenständigkeit der österreichischen Entwicklung“ (Stefan H. Kaszynski, S. 190).

Er ist ein durchaus politisches Drama, das Kritik an den meinungsprägenden Erscheinungsformen des Staates übt. Mit dramatisch steigender Spannung wurden die Ideologie des Staates, die Literatur, das Theater, die Kunst und die Musik, die Zeitungen, die Universitäten, die Sprache und die Wissenschaften verleumdet.

Was erwartet wurde, aber welche Erwartung von dem Autor nicht erfüllt wurde, war die Aufstellung der Diagnose der Umstände, die zum Anschluß geführt hatten.

Bernhard traf mit *Heldenplatz* durch präzise Übertreibung die Meinungsmacher der österreichischen Gesellschaft, die sich sofort angesprochen fühlten, und dementsprechend meldeten sich unmittelbar auch zu Worte. Der dramatische Konflikt, abgesehen davon, daß das Drama selbst keine Lösung anbiete, wurde auch außerszenisch erreicht. Die Erregung der Bevölkerung, auch ohne den Text gelesen zu haben, war verheerend. Nur wenige erkannten die Möglichkeit der Besinnung, die das gegenüber dem Inhalt und der Form des Stückes eindeutig abwehrende Volksempfinden bat. Bernhard selbst stellte in dem Drama nur Tatsachen fest und wies darauf hin, daß es in der österreichischen Gegenwart zum Teil nicht ganz überwundene Traditionslinien gäbe. Die Reaktion der Öffentlichkeit ließ ihn in seiner Annahme nur bestätigen.

Der Text und der Verlag

Die Burg und der Verlag hielten den Text bis zum 4. November 1988 geheim. Als die skandalösen denunzierenden Textstellen bekannt wurden, ging der Suhrkamp Verlag mit dem Argument in Defensive, daß es noch keine endgültige Fassung (und auch keine Korrekturfahnen) des Stückes gäbe. Auch die Burg habe keine Endfassung, d. h. die Direktion, der Autor und das Ensemble können noch Stellen ändern (Volksstimme, 12.10.1988). Die Schauspieler haben 2 verschiedene Fassungen bekommen: Korrekturfahnen und getippte Rollenbücher (in denen die klagbaren Charakterisierungen angeblich fehlen – fügte die Neue Kronen Zeitung, 14.10.1988 hinzu).

Auf den Druck der Presse teilte der Suhrkamp Verlag mit, daß die von Wochenpresse und Neue Kronen Zeitung veröffentlichten Textstellen nicht autorisiert gewesen seien: „In zahlreichen Einzelheiten würde sich die abgedruckte Fassung von dem zur Aufführung gelangenden Text unterscheiden.“ (Neue Kronen Zeitung, 13.10.1988.)

Auf die Behauptung des Verlags wollte die Neue Kronen Zeitung wissen, ob der Text darum nicht autorisiert sei, damit Bernhard noch Selbstzensur wegen der erschienenen Kritiken durchführen könnte. Diese Frage wurde seitens des Suhrkamp-Verlegers Siegfried Unseld nicht erwidert, aber es wurde mitgeteilt, daß die von den Journalisten zitierten Stellen in 45 Fällen vom Original abweichen.

Suhrkamp-Lektor Raimund Fellingner bekräftigte, daß Thomas Bernhard seinen *Heldenplatz*, wie alle anderen Dramen vorher, bis zuletzt überarbeitet habe. Tatsächlich meldete Bernhard in einem anderen Interview die Verschärfung seines Stückes an (Neue Kronen Zeitung, 14.10.1988).

Die Vervollkommnung des sowieso extremen Wortschatzes schürte nur die Wut der Öffentlichkeit weiter. Fellingner betonte, daß Bernhard nur die Sprache von *Heldenplatz* ra-

dikalisiert habe, aber das richte sich nur gegen den Staat, nicht gegen die Österreicher (Neue Kronen Zeitung, 14.10.1988).

Eigentlich wußte niemand darüber Bescheid, wie die Textstellen in die Redaktionen gelangt waren. Suhrkamp-Direktor Unseld bestätigte: er werde voraussichtlich Klage wegen der gestohlenen Textfragmente aus dem *Heldenplatz* gegen die Wochenpresse erheben (FAZ, 15.10.1988). Er fügte noch hinzu: „Man muß geradezu Angst haben, daß die Realität Österreichs die Realität des Stückes überholt.“ (Ebenda.)

04.11.1988 erschien *Heldenplatz* in 10 000 Exemplaren. Der Text wurde im Programmheft des Burgtheaters nicht veröffentlicht, denn das wäre zu billig gewesen...

Kritik über den *Heldenplatz* und über Thomas Bernhard

Seit dem Beginn der *Heldenplatz*-Proben traten 6 Schauspieler von der Besetzung zurück (u. a. Annemarie Düringer, Hans Michael Rehberg, Gertraud Jesserer und Elisabeth Orth) (profil, 07.08.1988) – die Gründe des Zurücktretens können in der fehlenden Affinität für die Zusammenarbeit mit Regisseur Claus Peymann liegen, aber auch darin, daß der Text Österreichbeschimpfungen enthält, welche die renommierten Schauspieler des ersten österreichischen Theaters nicht in den Mund nehmen wollten.

Die Wiener Zeitung prangerte die kritisierten Stellen („in Österreich mußt du entweder katholisch oder nationalsozialistisch sein“) folgenderweise an: „Als Beitrag zum Gedenkjahr ist das Stück völlig verfehlt. Mit Eklat und Beschimpfung arbeitet man Zeitgeschichte nicht auf, hilft man keine Brücken bauen, deren wir so notwendig bedürften.“ (14.10.1988.)

Thomas Bernhard bewahrt seine Schreibfähigkeit durch satirische und ironische Mittel (Volksstimme, 11.10.1988). Die Beschimpfungen in der Literatur haben Traditionen: Peter Handke, Prediger Abraham a Sancta Clara, David Hume (vs. Obersteirer) und H. Heine (vs. Tiroler) haben schon vor Bernhard die Österreicher gescholten. Die krankhafte Sucht Bernhards nach Sensationen (er war Gerichtsberichterstatte als er noch angehender Journalist war) und seine Tadeltiraden bildeten eine hochexplosive Mischung.

Thomas Bernhard zeigt immer Menschen, die in der fürchterlichsten Verzweiflung sind, wodurch die Zuschauer ihre eigenen Katastrophen entdecken können. „Aber Thomas Bernhard ist nicht gleich seine Figuren! Er liebt Österreich sehr! Er ist ein melancholischer Misanthrop: er weiß alles, aber er will sich nicht einmischen“ – nahm Peymann seinen Lieblingsautor in Schutz (Basta, 26.10.1988).

In der Tat ist Thomas Bernhard ein negativer Staatsdichter. Seine Figuren sind alte Möbelstücke, nur in einer neuen Kombination: im Zentrum steht ein despotischer, alter Krüppel, ein egomanischer Dauerredner, misanthropisch, alt, meist invalide und er kündigt Bernhards Weltgerichtsbarkeit mit apodiktischen, pauschalen Bezichtigungen an. „Die Provokation im *Heldenplatz* ist schon fix eingeplant.“ (profil, 17.10.1988.)

Bernhard gebärdet sich als genialer Public-Relations-Manager. Er programmierte den Pressekrieg von *Heldenplatz*, aufgrund der Erregung, die *Holzfällen* verursachte. (Er wurde wegen Ehrenbeleidigung angeklagt. Die Entscheidung des Gerichts lautete, daß die Ehrenbeleidigung gegeben sei, aber die Beschlagnahme eines Kunstwerks sei abzulehnen. Daraufhin verbot Bernhard den Verkauf von *Holzfällen* in Österreich. Und das Buch wurde in der Republik zum Bestseller.)

Die Publicity-Gags, die sich Bernhard einfallen ließ, waren die folgenden: 1. Das Drama wurde ausgerechnet zum 100. Geburtstag der Burg und im 50. Gedenkjahr des Anschlusses aufgeführt. 2. Der ganze Text blieb bis zur Premiere geheim. 3. Er ließ durch „Indiskretionen“ appetiterregende Häppchen vom Text durchsickern. 4. Die Klagen wurden von einem Juden ausgesprochen. – Das alles machte *Heldenplatz* zum Theaterereignis des Jahres (profil, 17.10.1988 und Die Welt, 19.10.1988).

Einige Journalisten griffen eben diesen letzten Punkt (d. h. die jüdische Abstammung der Hauptfiguren) auf. Die Zeit sah in dieser Besetzung eine „diabolische Konstruktion“: Die jüdischen Figuren im *Heldenplatz* haben als Juden das Recht des Opfers, sie sprechen aber die Sprache der Täter: Alles, was sie hassen, sind sie letztendlich selber! (21.10.1988.) Dem Standard nach ist die Benutzung von Juden eine der gemeingefährlichsten Täuschungen. Der Jude wird dadurch zur Comicfigur mit Sprechblasen. Er ist entweder Opfer oder (Verbal-)Täter (Der Standard, 04.11.1988). Die Welt behauptete, daß die Bernhardsche Geschichte von Professor Schuster und seiner Familie nicht wahr sei: die Mehrzahl der österreichischen Juden will in Österreich leben! (Die Welt, 19.10.1988.)

Andere stellten fest, daß es Bernhard gelang die Feier der Burg zu vergällen. „Seine Sprache grenzt an Biertischgepolter. Seine künstlerische Empfindsamkeit ist die teilweise fäkalsprachige Beschimpfung, die ausgerechnet in den Mund eines Juden gelegt wird.“ Und: „Bernhard wurde von sozialdemokratischen Kulturpolitikern verteidigt, obwohl es ihm vor allem vor dem sozialistischen Geist ekelte.“ (Kurier, 16.10.1988.)

Filmemacher Ferry Radax war der Ansicht, daß Bernhard einfach nur ungeniert die Wahrheit sage. „Eben die lautesten Kritiker kennen das Schaffen von Bernhard nicht!“ Er reagierte sowohl auf die Beschuldigungen von Steuergeldverschwendung als auch darauf, daß Bernhard durch seine Tantiemen für die Besudelung sogar belohnt wird, folgendermaßen: „Subventionen sind ein Muß, ohne sie gäbe es keine Theaterkultur! Die Gagen von Thomas Bernhard verglichen mit denen eines albernen Quizmasters sind lächerlich.“ (Wochenpresse, 21.10.1988.) (Die Neue Kronen Zeitung [14.10.1988] schätzte die Tantiemen von Bernhard zwischen 500 000 und 1 Million ATS plus Auftragshonorar: rund 200 000 ATS.)

Am Tag der Premiere erschien eine Kritik über den *Heldenplatz*, deren Verfasser (Peter Sichrovsky) das Drama gelesen hat. Seiner Meinung nach sei das Stück erschreckend schlecht: es ist banal, polemisch, einfältig, verfälschend, dumm und gefährlich (Der Standard, 04.11.1988). Bernhard habe sich durch vorprogrammierte Heraufbeschwörung eines Skandals gegen den Vorwurf seiner nachlassenden künstlerischen Potenz immunisiert.

Gegenüber diesen Vorhaltungen verschwinden die vereinzelt positiven Meinungsäußerungen, wie „Thomas Bernhard ist Österreichs schärfster Realist“ (Die Zeit, 21.10.1988) oder daß *Heldenplatz* ein „politisch-soziales Kunstaktionswerk“ sei (Die Presse, 11.10.1988).

Egal was am 4. November zu sehen ist, es wird ein Skandal sein. – Österreich tobt, Claus Peymann probt. – Und Thomas Bernhard streitet mit Hrdlicka in seinem Stammcafé darüber, wer zuerst die Zeitungen lesen darf.

Die Reaktionen von Thomas Bernhard

Thomas Bernhard, der Räsoneur und das Enfant terrible der österreichischen Literatur ist die ablehnende Kritik und die Vernichtungsblicke gewohnt.

Auch die Tatsache, daß er auf der offenen Straße attackiert wurde (am 10. Oktober schlug ein Mann mit Spazierstock auf ihn ein) und ihm nachgeschrien wurde „Umbringen sollt' man Ihnen!“, bringt ihn nicht dazu, daß er sein Stück zurückzieht. Claus Peymann muß proben und darf kein Wort sagen.

„Ja, mein Stück ist scheußlich [...] aber das Stück, das jetzt drumherum aufgeführt wird, ist genauso scheußlich. Der Unterschied ist nur, daß das eine Kunst sein sollte, und das andere ist Wirklichkeit. So nahe liegen sie beisammen[...]“ (Kurier, 14.10.1988.)

Auf die Empörung seines Dramenvokabulars antwortete er mit diesen Worten: „Ich schreibe prinzipiell nur Dinge, die ich selbst empfinde. Da ist alles autobiographisch. Wer mich kennt, der weiß das auch.“ (Kurier, 14.10.1988.) Den Vorwurf, daß er Österreich besudele, wies er zurück: „Gegen das Land hab' ich nichts, aber gegen diesen Staat, hab' ich eine ganze Menge.“ (Kurier, 14.10.1988.)

Nach einem Interview mit Bernhard (Basta, 26.10.1988) habe er das Stück Ende Jänner abgegeben und seitdem nur kleine Veränderungen vollzogen. Er will, daß Claus Peymann in der Burg bleibt, obwohl er Peymann gewarnt habe, daß es (d. h. die Inszenierung) schaurig werde.

Man sollte gerade zum 100. Geburtstag der Burg den Österreichern den Spiegel halten.

Die Behauptung von Peymann, das Gesagte der Figuren im *Heldenplatz* seien nicht seine Worte, sondern sie seien nur fiktiv, erwiderte Bernhard wie folgt: „Man läßt doch als Autor die Figuren das reden, dessen Ansicht man letzten Endes ist. [...] Claus Peymann ist ja leider auch schön blöd!“ Und: „Erhard Busek ist so blöd, zu dem kann ich gar nichts sagen.“ Zu Hilde Hawlicek: „die ist halt eine Parteimitmarscherin der Kindheit an [...]. Jetzt hängt sie an einem Faden und den muß sie verfolgen, bis er ihr abgeschnitten wird“. (Basta, 26.10.1988.)

Bernhard resümiert den Wirbel um ihn mit Gelassenheit: „Den Claus Peymann und mich will jedenfalls keiner mehr.“ (Kurier, 14.10.1988.)

Die Reaktionen von Claus Peymann

Den journalistischen und politischen Bezeichnungen hielt die Burgtheaterdirektion nur eine Weile stand. Im Oktober 1988 sah Peymann die Zeit für eine offizielle Stellungnahme der Direktion gereift.

In einer Pressemeldung teilte er mit, daß die Politiker durch ihre Argumente gegen den *Heldenplatz* nur sich selber entblößen, denn sie kennen nur die aus dem Kontext herausgerissenen Sätze. Die Politiker lenken das Publikum durch die Verleumdung des Burgtheaters wegen Verschleuderung von Steuergeldern von der wirklichen, von den Politikern zu verantwortenden Verschleuderung nur ab. Und es wurde da hinzugefügt: „ES WIRD WEITER GEPROBT!“ (M. M.) (10.10. 1988.)

Das in der Pressemeldung Bekanntgegebene betonte Peymann in einem einen Tag darauffolgenden Interview noch einmal: „Hier steht die ahnungslose Provinzpolitik kopf und gibt sich ungeniert der Lächerlichkeit preis. Aufgeschreckte Politiker ereifern sich über ein Theaterstück, von dem sie außer ein paar Sätzen nichts kennen können. Das widerliche Argument, indem man große Theaterstücke aufführt, verschleudere man Steuergelder, lenkt von der tatsächlichen und nur von den Politikern zu verantwortenden Verschleuderung von Steuergeldern ab.“ (Kurier, 11.10.1988.)

Die Frage der Zeitschrift Basta, ob er wüßte, daß sein Direktorstuhl ins Wackeln gekommen ist, erwiderte Peymann, daß er darüber Bescheid weiß, daß einige schon einen neuen Intendanten im Sack haben und andere in der Burg selber zum Direktor werden wollen. Er wisse genau, daß er Gegner im Ensemble habe. Trotzdem würde er gerne über seinen Vertrag hinaus in Wien bleiben, denn je mehr Kritik man erhält, desto besser wird das Theater! Er sei eben darum gern in Österreich, weil in Wien das Theater die Menschen wochenlang beschäftigen kann (Basta, 26.10.1988). Peymann hatte leicht reden, denn er war sich der Monopolsituation der Burg bewußt: „außerdem gäbe es in Wien keine große Konkurrenz für Claus Peymann und für das Burgtheater“.

Auf die angreifenden Artikel der Zeitungen reagierend beteuerte Claus Peymann, daß er ebenso wisse, daß einige Printmedien ihre Journalisten gezwungen haben, schlecht über die Burg zu schreiben. (Es ist anzunehmen, daß er mit dieser Äußerung auf Die Presse, auf die Zeitung des Großbürgertums deutete. Basta, 26.10.1988.) Eben die Moralisten greifen die anderen an – argumentierte Peymann.

Möglicherweise hatte auch Claus Peymann ein ambivalentes Verhältnis zu seinem heißgeliebten Burgtheater, denn er nannte es in einem Zeit-Interview „Scheiße“ und plädierte dafür, daß man es abreißen sollte...

Hermann Beil, Co-Direktor des Burgtheaters und die rechte Hand von Peymann, meldete sich auch zu Wort. Er sprach im profil (17.10.1988) darüber, daß alles, was hier vor sich ginge, eine Denunziation sei. „*Heldenplatz* ist nicht aggressiv, eher wehmütig, bitter, sarkastisch und traurig.“ Beil verteidigte Bernhard hinsichtlich des geheimgehaltenen Textes: „Der Text wurde geheimgehalten, um ein Vorurteil vor der Premiere zu vermeiden. Es ist ein Recht des Autors, sein Stück erst durch die Uraufführung zu veröffentlichen.“

Beil war der Ansicht, daß das Ziel der Pressekampagne war, die Direktion abzulösen. Nach der Premiere werde die Kampagne weiterlaufen, denn die Gegner werden den nächsten Grund suchen, um einen Stein auf die Burg zu werfen. „Thomas Bernhard schreibt nicht einkalkulierte Skandale, aber es gibt Menschen, die die Wahrheit als einen Skandal auffassen.“

Den Inhalt des Dramas kommentierte Beil folgenderweise: „Der Antisemitismus wird von *Heldenplatz* nicht hervorgerufen, er ist schon sowieso da.“

Die Stellungnahme der österreichischen Tagesblätter

Die Liste der sich in der Bernhard-Peymann-Debatte zu Wort gemeldeten Tagesblätter führte eindeutig die Neue Kronen Zeitung.

In der Neuen Kronen Zeitung erschienen bis zum 15.10.1988 täglich Artikel und Kommentare über die – von den Kronen-Journalisten nur schwer geduldeten – Umstände an der Burg.

Die Aufreizung der Leserschaft geschah mit Argumenten, deren Quantität und Qualität sich im Laufe der Zeit ständig kumulierten.

Den Beginn der journalistischen Kampagne in der Neuen Kronen Zeitung gegen Bernhard – aber vor allem gegen Peymann – markierte der Artikel, der 07.10.1988 geschrieben wurde. In diesem Bericht stehen erst nur die Tatsachen, daß nämlich der Text geheimgehalten wurde und daß wegen des Rücktritts von sechs Schauspielern die Feier

des 100jährigen Burgtheaters verschoben wurde. Als effektvoller Ausklang schloß der Journalist den Bericht mit den – womöglich skandalösesten – Zeilen aus dem *Heldenplatz*: „[...] in Österreich mußt du entweder nationalsozialistisch oder katholisch sein“ – und das schlug wie eine Bombe ein.

Einen Tag darauf rief Staberl in seiner Kolumne den Fall von Johann Rieser herbei. Johann Rieser habe damals an den damaligen Kärntner Landeshauptmann Leopold Wagner geschossen und er wurde dann zur lächerlich geringen Strafe verurteilt. Staberl behauptete, daß Bernhard mit seinem *Heldenplatz* Rieser ähnlichen Typen ihre Untaten weiterzuführen grünes Licht bot.

Am 09.10.1988 wurde das Argument des (Steuer-)Geldes in die Runde geworfen. Zunächst einmal wurden Politiker zitiert. Vranitzky beteuerte, daß die Freiheit der Kunst mit Risiken verbunden sei, Wiens SPÖ-Chef Mayr würde in den Spielplan der Burg nicht eingreifen, FPÖ-Abgeordneter Krünes betonte ebenfalls die Wichtigkeit der Freiheit, obwohl letzterer hinzufügte, daß das Staatstheater nicht die Aufgabe habe, bewußte Unwahrheiten über das Land zu verbreiten.

Den politischen Hintergrund für den Vorwurf der Verschleuderung von Steuergeldern lieferte Vizekanzler Mock, der diese unakzeptabel fand. Dieter Kindermann sprach (bzw. schrieb) sich für die Freiheit der Kunst aus, jedoch mit einer eigenartigen und ambivalenten Einschränkung: die Kunst sollte frei sein, aber der *Heldenplatz* sollte nicht aufgeführt werden, denn es gäbe bessere Stücke zur Besinnung.

Peter Gnam prangerte die zu vornehme Haltung Vranitzkys an: er wisse nicht wirklich, was seine Landsleute über den *Heldenplatz* denken und er wisse genauso wenig – und diese Tadel fiel in die Waage schwieriger –, was seine Landsleute von denjenigen Politikern halten, die die Meinungen der „kleinen“ Leute unbeachtet lassen.

Am 10.10.1988 holte sich die Neue Kronen Zeitung Unterstützung von dem Altkanzler Kreisky („Das darf man nicht gefallen lassen!“), von Wiens Bürgermeister Zilk (er hätte *Heldenplatz* nicht aufgeführt), von dem Wirtschaftsminister Graf („man sollte das Stück nicht auf der berühmtesten Bühne aufführen“) und von Grün-Obfrau Meißner-Blau („*Heldenplatz* sei zu pauschal, er bewirke nichts“). Es erwies sich zur ausgewogener Meinungsbildung als ungenügend, daß auf der anderen Seite Bundestheater-General Scholten heraus hob: staatliche Subventionen sollten den Spielplan nicht bestimmen.

Am nächsten Tag wurde die Offensive gegen Peymann weitergeführt: es gäbe schon Gerüchte über die Ablöse von Peymann – behauptete die Kronen Zeitung und als potentieller Nachfolger wurde Jürgen Flimm angegeben. Cato erweiterte den Kreis seiner Argumente, mit denen er in der Kampagne bisher operierte: neben der wirtschaftlichen Beweisführung (d. h. *Heldenplatz* werde aus Steuergeld finanziert), griff Cato am 11.10.1988 zur juristischen Begründung seiner Hetze gegenüber Bernhard und Peymann: die Beleidigungen im Stück seien Gesetzesverletzungen, gegen die ein Rechtsmittel ergriffen werden sollte.

Von Peymann ließ die Neue Kronen Zeitung weiter nicht los. Die Untauglichkeit von Peymann als Regisseur wurden mit Mocks Äußerungen belegt: es bestehe Diskrepanz zwischen Peymann und dem Ensemble und er habe die Burg in eine finanzielle Krise geführt. Peter Gnam verzichtete darauf nicht, daß Vranitzky wegen des Unterlassens seiner Kanzlerpflichten (d. h. er nehme das von Bernhard und Peymann beschimpfte Volk nicht in Schutz) wieder in die Ecke getrieben wurde.

Das erste Zeichen von Zurückhaltung gab Staberl 13.10.1988 in seiner Kolumne. Obwohl er das Burgtheater seit sechs Jahren nicht besucht habe, weil dort nur „Schmarrn“ serviert wurde, beharrte er plötzlich darauf, daß der Ruf nach Zensur und Polizeimaßnahmen verfehlt wäre, denn dann würde das Bild, das Bernhard von Österreich entworfen hat, wahr werden.

Dieter Kindermann stellte die Hypothese, daß Bernhard womöglich noch Selbstzensur übe, aufgrund der Tatsache auf, daß die kritisierten Textstellen aus einer noch nicht autorisierten Fassung stammen. Diese listige Mutmaßung kann zweierlei interpretiert werden. Wenn Bernhard den *Heldenplatz* doch überarbeite, dann kann man daraus das Fazit ziehen, daß Bernhard durch die Öffentlichkeit effektiv unter Druck zu setzen sei und das wäre für die Neue Kronen Zeitung ein Triumph gewesen. Wenn es sich aber herausstellen würde, daß er an dem *Heldenplatz* nicht veränderte, ihn sogar verschärfte, gewinnt die Behauptung, daß der Autor ein verworfener Österreich-Beschmutzer sei, nur Bekräftigung.

14.10.1988 führte die Neue Kronen Zeitung die oben erwähnten zwei Thesen weiter. Als wirkungsvolle Pointe plazierte man die angeblichen Tantiemen (500 000 bis eine Million Schilling) und das Auftragshonorar (rund 200 000 Schilling) von Bernhard am Schluß des Artikels.

Staberl steigerte seine Abneigung gegenüber Bernhard in seiner Kolumne. Neben der Tadelung wegen des Honorars und der Gesetzesverletzungen anhand der Ehrenbeleidigung, flocht er in seinem Kommentar ein, daß für Bernhard ein Psychiater zuständig wäre.

Zur in der Geschichte der Kommentare der Kronen-Kolumnen radikalsten Auslassung ereiferte sich 15.10.1988 Kurt Seinitz. In seiner Erläuterung der Sache manövrierten gewisse Politiker Hand in Hand mit Bernhard und Peymann die Burg in ihre größte Nachkriegskrise und jetzt verteidige man sich mit der Verfassung bzw. damit, daß sich das Ausland an einer eventuellen Absetzung empören würde. „Aber welches Ausland?“ – stellte Kurt Seinitz die Frage, worauf er folgende Antwort gab: „Es handelt sich [...] wiederum nur um jene ausländischen (und inländischen) Kreise, die sich bis heute nicht schämen, daß sie mit gefälschten Dokumenten und Verleumdungen eine Anti-Waldheim- und eine Anti-Österreich-Kampagne inszeniert haben [...]“. Im weiteren schrieb er, daß der Normalbürger im Ausland wohl wenig Verständnis dafür aufbringe, daß in einem Staatstheater unter Patronanz einer staatstragenden Partei und mit dem Geld der Steuerzahler eine nationale Selbstbesudelung inszeniert werde. So etwas komme im Ausland gar nicht vor, so etwas sei nur eine österreichische Spezialität. Daß Kurt Seinitz Abneigung gegenüber Peymann pflegte, wurde im letzten Absatz seines Kommentars klar: „der seltsame Ausländer“ Claus Peymann nahm sich den Mut, mit seinem „ruhrgermanischen Besatzungsregime“ an der Burg den Österreichern zu zeigen, „was ’ne Harke ist“.

Die Kommentare der Neuen Kronen Zeitung verfolgten die Spur einer Achterbahn: mal gab es einen bis zum Äußersten gehenden Artikel, mal gab es einen (beinah) neutralen Bericht. Dementsprechend formulierte Ernst Trost am nächsten Tag eine zurückhaltende Meinung darüber, daß das künstlerische Schaffen einem kritischen Verhältnis zur Umwelt und zur Gesellschaft entspringe.

Daß an bestimmten künstlerischen Werken von den Zuständigen etwas doch hätte ausgesetzt werden können, meldete Peter Gnam 17.10.1988, indem er auf die von der SPÖ und ÖVP verlorenen Landtagswahlen unter anderem mit der Genehmigung der Aufführung von *Heldenplatz* begründete.

Ab 17.10.1988 befand sich *Heldenplatz* nicht mehr im Mittelpunkt der Kronen-Interessen: die Nachrichten und Kommentare über ihn wurden seltener.

Staberl rührte im weiteren noch an den Grenzen der Freiheit der Kunst (20.10 und 26.10.1988), am 31.10.1988 zitierte die Neue Kronen Zeitung Vorarlbergs Landeshauptmann Purtscher, daß er, wenn er Unterrichtsminister wäre, die Aufführung von *Heldenplatz* nicht erlauben würde.

Den letzten und triumphierendsten Zug genehmigte sich die Kronen Zeitung am Tag der Premiere. Peter Gnam kritisierte die Arbeitsweise von Peymann, da die Erlaubnis seitens der Burg zum Einschreiten der Polizei um störende Aktionen vor der Burg zu verhindern am 03.11.1988 lange auf sich warten ließ. Peter Gnam sah darin eine eingeplante Provokation, weil man – und das war das letzte gegen Bernhard und Peymann ausgespielte Argument der Neuen Kronen Zeitung – „mit dem Stück selbst keine Bäume ausreißen kann“.

Der Kurier verfolgte die Geschehnisse um den *Heldenplatz* im Vergleich zur Kronen Zeitung im geringeren Volumen.

Am 08.10.1988 wurden Georg Springer und der Grazer Ex-Vizebürgermeister Paul Tremmel contra, der Kanzlersprecher Krammer pro Bernhard zitiert. Der Kurier nahm die Stellung ein, daß Österreich nicht undifferenzierte Urteile, sondern gute Kritiker brauchte.

Zwischen 11. und 16. Oktober erschienen in dem Kurier täglich Meldungen über Bernhard und Peymann.

So wie die Neue Kronen Zeitung, legitimierte auch der Kurier die Initiative der Absetzung des Stückes sowie des Burgtheaterdirektors mit Zitaten bekannter Politiker. (Kurt Waldheim 11.10.1988, Alois Mock, Jörg Haider 12.10.1988), obwohl der Liberalität gegenüber der Kunst genügend Freiraum eingeräumt wurde (Hilde Hawlicek 11.10.1988, Heinrich Keller und Kurt Krenn 12.10.1988).

13.10.1988 ließ der Kurier erkennen, daß es in der Debatte längst nicht mehr um den *Heldenplatz* sondern um Theaterpolitik ginge.

Als Versuch der Abschwächung und der Objektivierung der Hetze erschien 14.10.1988 ein Interview mit Bernhard, der darin erklärte, daß er gegen das Land nichts habe, nur gegen „diesen Staat“.

Dieser Linie anknüpfend kommentierte Franz Ferdinand Wolf 15.10.1988 die Diskussion, daß sie die Grenzen des Burgtheaters überschritten habe und damit ihre Adäquatheit verloren habe.

Als Gegensatz zu Wolfs Artikel bezeichnete Theo Faulhaber den *Heldenplatz* am nächsten Tag als „Kultursaurier“ und er verurteilte Bernhard und Peymann eindeutig, da sie das Jubiläum der Burg verdorben haben.

21.10.1988 wurden anlässlich einer Parlamentsdebatte Abgeordnete Steinbauer und Bergmann herbeigerufen, die behaupteten, daß die wahren Probleme im Management der Burg liegen würden.

Franz Endler legte den Tag darauf aus, daß Peymann das Premierepublikum zensiere und demgemäß dann das „normale“ Publikum faktisch ausgesperrt bleibe.

Eine – in den Zyklus der relativ ausgeglichenen Kommentare und Berichte des Kuriers nicht passende – Entgleisung erlaubte sich 24.10.1988 Jens Tschebull, der Peymann als falschen deutschen Gast abstempelte. Peymann sei „ein nordischer Vetter aus Dingsda, der von lokalen Kollaborateuren gerufen und bejubelt wurde und der dann die wichtigen

Posten mit seiner Leibgarde“ besetze. Sowohl der Stil als auch das Parallelenziehen zwischen 1938 – „die Preußen“ – und 1988 – Peymann mit den deutschen Gastschauspielern – tanzte aus der Reihe der bisherigen Artikel. Nach Tschebull wäre Bernhard wegen Anstiftung zum Völkerhaß (gegen die Österreicher) anklagbar, wenn die Selbstdiskriminierung der österreichischen Nation ein Delikt wäre.

Es folgte eine Woche „Sendepause“ hinsichtlich der *Heldenplatz*-Affäre im Kurier. Erst 01.11.1988 formulierte Kurt Kahl in seinem Kommentar – nachdem er die Befürworter und Gegner von Bernhard und Peymann aufgelistet hatte – die Notwendigkeit der Parteilosigkeit eines guten Kritikers.

In seiner letzten Meldung 04.11.1988 befürchtete der Kurier, daß das Interessante nicht in, sondern vor der Burg stattfinden könnte.

Die Presse erstattete ihren ersten Bericht 08.10.1988, in dem der SP-Zentralsekretär mitteilte, daß das Spiel die Sache von Peymann sei, die Frage, ob das Kunst sei, ließ er jedoch offen und damit kritisierte er auf indirektem Wege Bernhard und Peymann.

11.10.1988 behauptete Hilde Hawlicek in einem Artikel die Unbegrenztheit der Kunst sowie ihre (und die der SPÖ) Ablehnung sämtlicher Zensur.

Hans Werner Scheidl, Redaktionsmitglied, skizzierte 12.10.1988 die Möglichkeiten der Beruhigung des österreichischen Gemüts: entweder werde der Vertrag mit Peymann gelöst, oder – solange das Budget an der Burg stimme – mische man sich in die Angelegenheiten der Burg nicht ein. Fraglich sei nur, ob es ab November stimmen werde. Scheidl sah die Wurzeln des Skandals im Wahlfinale in Niederösterreich, obwohl er es als Tatsache behandelte, daß es einen Riß zwischen Peymann und dem Ensemble gäbe.

13.10.1988 befürchtete Die Presse, daß der Kunstbegriff sowie seine angebliche Freiheit genügender Zündstoff für die Entfachung jeglicher Feuer bereite – unter anderem dafür, daß der Antisemitismus zum Gegenstand der Diskussion werden könnte.

Einen Tag darauf wurde in einem Artikel Hawlicek zitiert, die den Standpunkt der staatsführenden Partei verteidigte. Ebenfalls wurde die Österreichische Gesellschaft für Kulturpolitik herbeigeführt, die die Diskussion als „wehleidig und provinziell“ bezeichnete.

Der erste Kommentar erfolgte am 21.10.1988. Es wurde darin das österreichische Volksempfinden gerechtfertigt, denn manche Ausländer beurteilten bisher die *Heldenplatz*-Diskussion als „einen Sturm im Wasserglas“. Der Kommentar erklärte, daß „das Burgtheater ein Anliegen aller ist“, „aber daß Kultur [...] in Österreich längst zum gesellschaftspolitischen, ja ideologischen Instrument geworden ist, muß man ja wissen“.

Am Tag der Premiere berichtete Die Presse über die Polizeischutzmaßnahmen vor der Burg. Die Presse bezeichnete die Situation als einen Irrwitz, da der Staat gezwungen war, sein eigenes Produkt vor potentiellen Konsumenten beschützen zu müssen. Den *Heldenplatz* betreffend resümierte sie, daß ein Gastspiel in Hamburg nicht gefragt war (04.11.1988).

Der Standard befaßte sich bis zur Premiere mit dem *Heldenplatz* insgesamt in fünf Meldungen.

12.10.1988 wurde Bernhards ars poetica in Schutz genommen: er sei in der Reihe von Literaten nicht der erste, der Österreich beschimpfe. Grausamer als der Text schien dem Standard die Reaktion der Öffentlichkeit: „Boulevard-Medien und einzelne Politiker spielen sich auf als Verteidiger eines angeblich geläuterten Volkes. Ihr ganzes Sprechen

und Denken ist von Wahlerfolg dominiert.“ Die absichtliche Demagogie des „Medien- und Polittheaters“ sei nicht zu übersehen – beteuerte Gerfried Sperl und postulierte von allen Seiten Objektivität: das Urteil über Heldenplatz sollte nach den Maßstäben der Literaturkritik sowie nach dem Interesse des Publikums erfolgen.

Die von Bernhard gezogene Parallelität 1938–1988 sah Der Standard 14.10.1988 als begründet, da die Forderungen gewisser Politiker einen „fatal an die Institution der Reichskulturkammer erinnerten“.

Die Schreibweise des Standards entsprach bislang seiner Orientierung an Unabhängigkeit. Umso erstaunlicher wirkte der Kommentar von Peter Sichrovsky 04.11.1988. Er habe das Stück gelesen – behauptete er – und er fand es erschreckend schlecht. Die Benutzung eines Juden als Beschimpfer Österreichs sei eine gemeine Täuschung und sie degradiere die Juden in dem Stück zu Comicfiguren.

Das Zentralorgan der Kommunistischen Partei Österreichs, die Volksstimme machte 11.10.1988 die Öffentlichkeit darauf aufmerksam, daß sich die Politiker Äußerungen genehmigen, ohne den ganzen Text des Stückes zu kennen.

Die Volksstimme vertrat in den wenigen Berichten über den Wirbel um das Drama einen eher spielerisch-ironischen Standpunkt.

12.10.1988 rückte sie mit der Hypothese heraus, daß es gut möglich wäre, daß der *Heldenplatz* nur eine Montage von Bernhards früheren Werken sei (welche Annahme manche Literaturkritiker bekräftigen mögen). Wenn er tatsächlich nur eine Montage sei oder wenn auf die negativen Stellen positive folgen, könnten die „sabbernden“ Medien angeklagt werden. Ebenfalls stellte es sich heraus, daß es keine autorisierte Fassung gäbe. Hier ist es zu bemerken, daß einen Tag auf die Erscheinung der Volksstimme der Kurier behauptete, daß nicht Bernhard, sondern die Theaterpolitik diskutiert werden müsse. Die Volksstimme nahm mit dem Ergebnis ihrer Recherche nach der endgültigen Fassung auch der Neuen Kronen Zeitung den Wind aus den Segeln: am 13.10.1988 zeigte Staberl zum ersten Mal ein sich beherrschendes Wesen.

18.10.1988 sagte die Volksstimme den „Hinterwäldlern“ den „Kulturkampf“ an: es sei „der kulturelle Ausnahmezustand über Österreich verhängt worden“, man organisierte eine Leibwache für die gefährdeten österreichischen Künstler. Die bissig-sarkastische Erklärung unterschrieben E. Fried, B. Frischmuth, J. Haslinger, E. Jelinek, M. Scharang, P. Turrini, G. Roth und G. Wolfgruber.

An der Pressekampagne nahm die Neue AZ nur gering teil. In den Meldungen vertrat sie aber konsequent die Forderung nach adäquater und objektiver Stellungnahme der Politiker bzw. Fritz Muliar behauptete 21.10.1988, daß in der Diskussion nur der Geschmack des einzelnen entscheidend sein dürfte. Bemerkenswert ist die Gegebenheit, daß Ursula Paterks Warnung zuerst – nicht in den großen Qualitätszeitungen – sondern in der Neuen AZ gedruckt wurde.

Die Wiener Zeitung – wie die Neue AZ – behandelte das Thema in wenigen, aber um so unmißverständlichen Artikeln.

08.10.1988 zitierte sie Hawlicek und Herbert Fux (pro Peymann), aber der Bericht wurde mit dem Aufruf zum Boykott geschlossen.

14.10.1988 formulierte die Zeitung die Angst davor, daß die Schimpftiraden von Prof. Schuster die antisemitischen Gefühle anstacheln könnten. Deshalb wäre *Heldenplatz* als Beitrag zum Gedenkjahr völlig verfehlt.

Die sich „unabhängig“ gebärdenden Organe reagierten darauf und lenkten die Bernhard–Peymann-Diskussion verschieden.

Die Neue Kronen Zeitung beschäftigte sich mit ihr am vehementesten. Neben den politischen Äußerungen stützte sie sich dabei auf journalistische Kommentare, die bei der Verfolgung der Geschehnisse den zweiten Eckpfeiler bildeten. Die Neue Kronen Zeitung schnürte die Aufregung um den *Heldenplatz* mit immer neueren Tadeln. Als Ausgangspunkt genügte die Bezeichnung Österreichs. Um die Sensation und die Hetze zu vergrößern, traf sie die empfindlichste Stelle der österreichischen Gemeinde: das Steuergeld bzw. die Verschleuderung des Geldes durch den sich Kunst nennenden Unfug. Neben dem beleidigten Nationalgefühl und der Vergeudung von Geld führte sie im weiteren die strafrechtliche Verantwortung von Bernhard und die Unterlassung der Pflichten der Politiker hinsichtlich des Nichteinschreitens an. Als die Argumente nicht mehr steigerbar schienen, empfahl Staberl Bernhard die psychiatrische Behandlung. Die Neue Kronen Zeitung sparte nicht mit Angriffen an Peymann, der nämlich nur ein Gastarbeiter sei, und mit Angriffen an die SPÖ und ÖVP, deren eingebüßte Stimmen als Konsequenzen der Zulassung des *Heldenplatzes* interpretierbar seien – zunächst aus der Sicht der Kronen Zeitung.

Der Kurier hielt mit der Krone insofern Schritt, daß er Peymann als fremden und falschen Regisseur bezeichnete, der nur darum nach Wien gekommen war, damit er sein Gastland beschuldigen könnte.

Die Presse kritisierte die Arbeitsweise von Peymann ebenfalls heftig, obwohl sie versuchte sich an das Erstellen von politischen Äußerungen und Fakten zu halten.

Der Standard hielt sich von der Einmischung in den üblen Nachreden und böswilligen Verdächtigungen zurück. Er forderte Objektivität und formulierte Kritik an den negativen Stellungnahmen.

Nichtsdestotrotz könnte man behaupten, daß die Agitation der Neuen Kronen Zeitung von den sich abwartend verhaltenen Zeitungen gering beeinflußt worden ist, denn die Krone hat eine doppelt so große Reichweite, wie der Kurier, Die Presse und Der Standard insgesamt.

Die Vorkommnisse vor und während der Premiere

Man erwartete aufgrund der Kampagne der Printmedien einen massiven Protest gegen das Stück am Tag der Premiere, am 04.11.1988. Der Protest blieb jedoch aus, bzw. er hielt sich in Grenzen.

Vor dem Burgtheater lud Karl Steinhauser einen Pferdemisthaufen ab. Er kommentierte seine Tat mit den folgenden Worten: „Peymann und Bernhard sind nur die Sperrspitzen einer internationaler Clique, die Österreich ganz und gar verteufeln will.“ (Neue AZ 05.11.1988.) Die Neue AZ fügte zu der Aktion von Steinhauser charakterisierenderweise hinzu: „Die reaktionären Kulturkämpfer, [...] die statt des angekündigten Gegenstücks nur einen Misthaufen zusammenbrachten.“ (Neue AZ 07.11.1988.)

Kurt Dieman sang inzwischen (mit Steinhauser zusammen) Protestlieder im Stil alter Wienlieder.

Beide Seiten der Pro- und Contra-Diskussion wurden vor dem Theater vertreten: die ‘Aktion Vorbild Österreich’ und die Grün-Aktivist*innen präsentierten sich mit gleicher Vehemenz. Es wurden Transparente ausgerollt, Flugblätter (gegen Peymann) verteilt, sogar

Bier, Sekt und Erfrischungsgetränke von einem Geschäftstüchtigen angeboten. Eine alte Dame attackierte Peymann, als er zum Burgtheatertor eilte.

In dem Theater begann inzwischen die Aufführung. Die Prominenz saß in den Logen: an der Premiere nahmen Ursula Pasterk, Rudolf Scholten, Herbert Fux und Heide Schmidt teil.

Die Fraktionierung des Publikums war eindeutig: das Spiel wurde zeitweise von Zwischenrufen „Mein Gott ist das banal!“, „Schweinerei!“, „Frechheit!“, „Peymann raus!“ gestört, die aber im Laufe der Aufführung immer seltener ertönten. Am Ende des Stückes (es dauerte 4,5 Stunden), bekamen die Schauspieler, der Regisseur und der Autor selbst dreiviertelstündige stehende Ovation. Im Foyer wurden danach lange und erregte Debatten geführt.

Die Reaktion der Presse auf die Aufführung

Die Reaktionen auf das Stück waren weitgehend harmloser, als die vorangehenden Diskussionen. Es ist schwer zu entscheiden, ob die Trauben den Journalisten zu sauer waren, oder ob sie *Heldenplatz* tatsächlich mittelmäßig empfanden, Tatsache ist nur, daß in den Artikeln die negativen Kritiken dominierten.

Die Neue AZ schrieb am nächsten Tag, daß das Drama völlig ungefährlich war. Es gäbe einige schöne Momente im Stück, aber Bernhard bot im großen und ganzen nichts Neues an.

Der Kurier zitierte eine Zeile aus dem *Heldenplatz* für die Wiedergabe der Qualität der Aufführung: „Das ist traurig, daß selbst auf dem Burgtheater nur mehr schlechtes Theater gemacht wird.“ (Kurier 05.11.1988.) Am nächsten Tag wurde ein kategorisches Urteil gefällt: *Heldenplatz* ist ein schwaches Stück. Die Dekoration (von Karl-Ernst Herrmann) hingegen war großartig – so der Kurier (06.11.1988).

Die Neue Kronen Zeitung bezichtigte Bernhard, daß er ein großes Thema trivialisiert habe, obwohl behauptet wurde, daß am vorigen Abend „ein guter, aber nicht der beste Thomas Bernhard und eine sehr gute, aber nicht die beste Inszenierung von Claus Peymann“ zu sehen war. Vor allem wurden die schauspielerischen Leistungen von Wolfgang Gasser (Robert Schuster) gerühmt (Neue Kronen Zeitung, 05.11.1988 und 06.11.1988).

Die Volksstimme sah ihre Hypothese, daß *Heldenplatz* nur eine Zusammensetzung und Überarbeitung von früheren Bernhard-Texten sei, gerechtfertigt. Ihr nach ist das Drama eine Montage von *Wittgensteins Neffe* und *Auslöschung* (Volksstimme 06.11.1988).

Der Skandal klang sowohl in der inländischen, als auch in der ausländischen Presse allmählich ab. Es erschienen, da das „Produkt“ in den Buchgeschäften für 131 Schilling ab dem Premieretag frei erwerbbar und in weiteren 15 Vorstellungen auf der Bühne frei verfolgbar war, eher literatur- und theaterkritische Artikel (Theater Heute, 01.12.1988 und Forum, 16.12.1988).

Rudolf Scholten resümierte seine Eindrücke nach der Premiere mit folgendem Satz: „Es ist alles gut gegangen.“ (Neue AZ, 05.11.1988.) Und tatsächlich schien es, als ob die Kulturstadt Wien nur einen Skandal mehr zum Erinnern habe, obwohl der Termin vom nächsten Auftritt der „Kulturkämpfer“ anläßlich der Vorführung des bekannt-berüchtigten Jesus-Films, *Die letzte Versuchung Christi* schon festgelegt war.

*

Über die Wirkung von Bernhards Werken meint Stefan H. Kaszynski sehr treffend folgendes:

Thomas Bernhard ist sich der lähmenden Wirkung seiner literarischen Instrumente durchaus bewußt, wer sich nämlich, wie der damalige Bundespräsident Kurt Waldheim, den Grundthesen vom antisemitischen Charakter des österreichischen Staates widersetzt, wird selbst zum Antisemiten und liefert somit Beweise für die Diagnosen des Autors. [...] So verwickeln sie sich ungewollt in den von Thomas Bernhard aufgezwungenen negativen Diskurs, in dem sie ethisch und politisch von vornherein als Verlierer dastehen. [...] Der Autor will aber selbst nicht triumphieren, seine Protagonisten haben zwar moralisch den Anspruch, Recht zu haben, sie kommen aber aus der Konfrontation mit der politischen Realität als Verlierer. (S. 192.)

Thomas Bernhard starb am 12. Februar 1989. Zwei Tage vor seinem Tod traf er bei einem Salzburger Notar seine letzte Verfügung. Es heißt im Testament vom 10.02.1989 folgendes:

Weder aus dem von mir selbst bei Lebzeiten veröffentlichten, noch aus dem nach meinem Tod gleich wo immer noch vorhandenen Nachlaß darf auf die Dauer des gesetzlichen Urheberrechtes innerhalb der Grenzen des österreichischen Staates, wie immer dieser Staat sich kennzeichnet, etwa in welcher Form immer von mir verfaßtes Geschriebenes aufgeführt, gedruckt oder auch nur vorgetragen werden.

Ausdrücklich betone ich, daß ich mit dem österreichischen Staat nichts zu tun haben will und ich verwahre mich nicht nur gegen jede Einmischung sondern auch gegen jede Annäherung dieses österreichischen Staates meine Person und meine Arbeit betreffend in aller Zukunft. Nach meinem Tod darf aus meinem eventuell gleich wo noch vorhandenen literarischen Nachlaß, worunter auch Briefe und Zettel zu verstehen sind, kein Wort mehr veröffentlicht werden.

Sein letzter Wille war auch sein letzter Text, der sich in seinem Stil in die Reihe der vorigen Bernhard-Werke fügte. Zehn Jahre lang wurde er in Ehren gehalten, aber 1999 wurde das Testament gelockert, die Neuinszenierungen von Bernhard-Stücken sind in Österreich wieder möglich. Es werden Erinnerungen an Bernhard publiziert, sein Grab auf dem Grinzinger Friedhof ist viel besucht und die von ihm präferierten Kaffehäuser (in Gmunden und Wien) etablierten sich als Kultstätte. Die Verstaatlichung von Bernhard ist in Gang gesetzt worden.

Peymanns letzte Bernhard-Inszenierung in Wien war die österreichische Erstaufführung von *Vor dem Ruhestand* am Burgtheater. Sein Vertrag als Burgdirektor lief Ende Juni 1999 aus, dann wechselte er ans Berliner Ensemble. Bei dem Schlußapplaus für die Premiere *Vor dem Ruhestand* machten unzählige Zettelchen in den Zuschauerraum die Runde. Auf den Zettelchen stand ein Zitat aus dem *Heldenplatz* kurz und bündig: „Danke Peymann“.

Literaturverzeichnis

- Thomas BERNHARD, *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1990.
- Thomas BERNHARD, *Heldenplatz*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1994.
- Burgtheater: *Heldenplatz. Eine Dokumentation*, Dokumentationsstelle für Neuere Österreichische Literatur, Wien.
- Maria FIALIK, *Der Charismatiker. Thomas Bernhard und die Freunde von einst*, Löcker Verlag, Wien 1992.
- Gegenwartsliteratur seit 1968*, hrsg. von Klaus BRIEGLIEB und Sigrid WEIGEL, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1992.
- Ernst Joseph GÖRLICH–Felix ROMANIK, *Geschichte Österreichs*, Tyrolia, Innsbruck–Wien–München 1970.
- Heinz HÖLLER, *Glückliches Österreich. Österreich als Thema bei Thomas Bernhard*, in *Österreichische Moderne*, Zeitschrift für studentische Forschung. Sonderband Literatur 1/86, Verlag Böhlau Nachf., Wien–Köln–Graz.
- Heinz HÖLLER, *Thomas Bernhard*, Rohwolt, Hamburg 1994.
- Stefan H. KASZYNSKI, *Österreich und Mitteleuropa. Kritische Seitenblicke auf die neuere österreichische Literatur*, Wydawnictwo Naukowe Vam, Poznań 1995.
- Manfred MITTERMAYER, *Thomas Bernhard*, Metzler, Stuttgart–Weimar 1995.
- Österreich. Zahlen und Tatsachen*, hrsg. vom Bundespressedienst, Wien 1998.
- Das politische System in Österreich*, hrsg. vom Bundespressedienst, Wien 1997.
- Wendelin SCHMIDT-DENGLER, *Der Übertreibungskünstler*, Sonderzahl, Wien 1989.
- Helga SCHMIDT-THIEME, *Thomas Bernhard*, in *Österreichische Literatur des 20. Jahrhunderts*, Einzeldarstellungen, Volk und Wissen, Volkseigener Verlag, Berlin 1988.
- W. G. SEBALD, *Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*, Residenz, Salzburg–Wien 1985.
- Zdenko SKREB, *Weltbild und Form bei Thomas Bernhard*, in *Literatur aus Österreich – Österreichische Literatur*, Ein Bonner Symposium, hrsg. von Karl Konrad POLHEIM, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, Bonn 1981.
- Bernhard SORG, *Thomas Bernhard*, München 1977.
- Text+Kritik: *Thomas Bernhard*. Heft 43., Hrsg. Heinz Ludwig ARNOLD, Nov. 1998.
- Klaus ZEYRINGER, *Innerlichkeit und Öffentlichkeit. Österreichische Literatur der achtziger Jahre*, Francke, Tübingen 1992.
- Erich ZÖLLNER, *Ausztria története*, Osiris Kiadó–2000 Könyvek, Budapest 1998.

Ára 800 Ft

TARTALOM

T a n u l m á n y o k

Miklós Györffy: Ignoranz, Wahnsinn und Künstlertum	1
Endre Kiss: Thomas Bernhard – eine Literatur des Objektverlustes	9
Zoltán Szendi: Das Eigentliche im Uneigentlichen oder die „Wahrheit der Masken“	21
Mária Kajtár: Eine trotz allem vertraute Welt	37
Gábor Kerekes: Glück und Unglück bei Thomas Bernhard	46
Márta Müller: Österreich als Thema bei Thomas Bernhard	58

FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA
ÉS
A MODERN FILOLÓGIAI TÁRSASÁG
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA

BALASSI KIADÓ, BUDAPEST

2001

XLVII. ÉVF. 3-4. SZÁM

FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA

ÉS

A MODERN FILOLÓGIAI TÁRSASÁG
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA

Szerkesztőbizottság

ABÁDI NAGY ZOLTÁN, GERA JUDIT, KOVÁCS ÁRPÁD, MASÁT ANDRÁS,
PÁL JÓZSEF, SARBU ALADÁR, SZABICS IMRE, TÖRÖK ENDRE, VÖRÖS IMRE,

A szerkesztőbizottság elnöke

DOMOKOS PÉTER

Főszerkesztő

KEREKES GÁBOR

Technikai szerkesztő

MÜLLER MÁRTA

Előfizethető a Balassi Kiadó Terjesztési Irodáján

1013 Budapest, Attila út 20.

Tel.: 214-9673; tel./fax: 214-4627

E-mail: balassiterjesztes@axelero.hu

Előfizetési díj egy évre 1600 Ft

MEGVÁSÁROLHATÓ

BALASSI KÖNYVESBOLT

1023 Budapest, Margit u. 1.

Tel.: 335-2885; tel./fax: 212-0214

E-mail: balassikonyvesbolt@axelero.hu

MAGISZTER KÖNYVESBOLT

1052 Budapest, Városház u. 1., tel.: 338-2440

KIS MAGISZTER KÖNYVESBOLT

1053 Budapest, Magyar u. 40.

Tel.: 327-7796; fax: 327-7797

KORTÁRS MŰVÉSZETI KÖNYVESBOLT

1011 Budapest, Budai Vár „A” épület

Tel.: 375-7533/145; fax: 212-2534

ÍRÓK BOLTJA

1061 Budapest, Andrássy út 45.

Tel.: 322-1645; 342-4336; fax: 342-4311

ATLANTISZ KÖNYVSZIGET

1052 Budapest, Piarista köz 1., tel./fax: 267-6258

Hány sort lehet egy mogyoró vesszőre írni? Vegetáció és titkosírás Marie de France *Chievrefoil* című művében

KISS KORNÉLIA

„De sun ami bien conustra
Le bastun quant el le verra.”¹

Bevezetés

Trisztán és Izolda szerelmének mítosza a középkortól napjainkig megannyi író, költőt, muzsikust, képzőművészt, filmes szakembert ihletett meg. Hosszú volna felsorolni a két szerelmes tragikus, ám egyszersmind felemelő történetének „leszármazottait”; művészeti alkotások sorát, melyek valamilyen módon e végzetes szerelem szülöttei. Érzésem szerint csakis akkor kaphatunk valamelyest is megnyugtató választ a mítosz egyes elemei által felvetődő kérdésekre, ha minél régebbi változatokat vizsgálunk meg, hiszen bennük a figyelmes és nyitott, a sorok közt olvasni képes szemlélődő sűrítve találhatja meg a mítosz leglényegét, a szimbólumok mozgó erejét, s a választ talán arra a kérdésre is, mennyire volt tudatos, illetve tudattalan Trisztán és Izolda szerelme-eltávolodásuk-újboldi egymásratalálásuk-haláluk és közös, örök „megnyugvásuk”.

Ebben a cikkben megpróbálok járható utakat keresni Marie de France: *Chievrefoil* című verses elbeszélése alapul vételével és a hozzá nagyon szorosan kapcsolódó néprajztudományi, szimbolikai és irodalmi források és dokumentumok segítségével.

Vizsgálódásaim alapjául a Trisztán és Izolda történet első európai változatait egybegyűjtő Pléiade-kiadás szolgált²; nagy segítségemre volt még James G. Frazer: *Az aranyág* című etnológiai alapműve³, valamint Jean Chevalier és Alain Gheerbrant immáron több kiadást megért szimbólum szótára⁴.

¹ FRANCE Marie de: *Le lai du Chevrefoil*, 214. 59/60. sor, in: *Tristan et Yseut; Les premières versions européennes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard, 1995.

² op. cit., 213-216.

³ G. FRAZER James: *Az aranyág*, Osiris könyvtár, Antropológiai sorozat, Budapest: Osiris, 1998.

⁴ CHEVALIER Jean-GHEERBRANT Alain: *Dictionnaire des symboles*, Paris: Robert Laffont/Jupiter, 1999,

Az első francia költőnő legrövidebb verses elbeszélése: Chievrefoil

Valóban így igaz, Marie de France 12, általunk ismert verses elbeszélése közül – keletkezésük 1165 tájára tehető – a *Chievrefoil* a legrövidebb: mindössze 118 sort számlál.

Nevéhez fűződik még egy ezópikus mesék francia adaptációit összegyűjtő mű („*Fables*”, 1180 körüli születési idővel), valamint az 1189 táján készülhetett „*Espurgatoire Saint Patrice*”, mely egy másvilági utazást ír le.

Az irodalomtörténet tudni véli Marie de France-ról, hogy II. Plantagenêt Henrik, angol király udvarában élt és alkotott a XII. század végén, s bár szülőföldjétől távol élt, szellemi hovatarozásáról sosem feledkezett meg; híven tükrözi ezt a mesegyűjtemény epilógusában található híres két sor: „*Marie ai num, si sui de France*” (A nevem Marie, francia vagyok).

Verses elbeszéléseinek célja feltehetően a *kaland* egyetemes felejtéstől való megőrzése; forrásul a breton legendák ugyanúgy szolgálhattak Marie-nak, mint a korabeli regények motívumai és stilisztikai technikái is – nehéz nem remélni és nem arra gondolni, hogy akár egy elveszett, de Marie által ismert Trisztán-regény is lehetett a kiindulási pont, az ihlető műzsa. Természetesen mindez találgatás, azt azonban biztosra vehetjük, hogy a költőnőnek nem volt szüksége hosszas keresgélésre sem a rendelkezésére álló könyvtárakban, sem pedig saját fejében, de még az angol királyi udvarba rendszeresen betérő vándorénekesek történeteit sem kellett feltétlenül meghallgatnia: Trisztán és Izolda története ekkorra már ugyanis – a XII. század végén járunk – beivódott a köztudatba; a szerelmesek történetét valószínűleg mindenki ismerte, ha más-más formában is, hiszen ahány író, költő, vándorénekes, annyi szokás, annyi hang, annyi lényegkiemelő képesség: ez biztosan már akkor is így volt...

A *lai* története a Trisztán-mítosz egy kis kiragadott részlete: az elűzött Trisztán 1 év után visszatér, hogy láthassa szerelmét (és talán Marc királyt is, akit apjaként szeret és tisztel!). Abban az erdőben keres menedéket, amelyen Izolda királyné menete biztosan áthalad; az útra egy mogyoróágat tesz le, melyről előzőleg lehántja annak kérgét és késével rávési – hosszas utánaolvasás és gondolkodás utáni véleményem szerint *a nevét, semmi mást*, ezt azonban ogam-ként, azaz régi kelta titkosírás formájában teszi, melynek okára és lehetséges magyarázatára később részletesebben is kitérek.

A kíséretével az erdőn áthaladó királyné *azonnal* felfigyel szerelme jelzésére, s kevés időt végre ismét együtt tölthetnek. Izolda elmondja Trisztánnak, miként békélhetne meg Marc királlyal, aki már nagyon bánja, hogy hallgatott a Trisztánt feljelentők bajt hozó szavaira.

Együttlétük nem tarthat sokáig, talán ha néhány órát tesz ki; Trisztán ismét száműzetésbe vonul, Izolda, még mielőtt folytatná útját férjéhez, ráveszi Trisztánt, hogy találkozásukat egy *lai*-ben örökítse meg, mely angolul a „*Gotelef*”, franciául a „*Chievrefoil*” címet kapja.

Hasonló motívumok, megannyi műben

Néhány sorral előbb már utaltam rá: távolról sem lehetetlen feltételezés egy közös forrás meglétének gondolata, egy „alapköltemény” megléte – legalábbis Thomas, Béroul, Oberg, az Oxford-i változat szerzője és a többiek is szinte biztosan hallották, vagy olvasták ezt az ősi változatot – amely magyarázatot adhatna a Trisztán-mítosz megannyi verziójában fellelhető számos közös motívumra.

Természetesen itt csak azokat a közös motívumokat veszem sorra, amelyek a *Chievrefoil*-ben is megtalálhatóak, hiszen vizsgálódásom elsődleges tárgya Marie de France alkotása.

Itt van például a *száműzött Trisztán sanyarú sorsa*; szinte egyetlen változat sem hagyja említésen kívül – ha csak néhány sor erejéig is. Marie de France verses elbeszélésének első egyharmadát ez a motívum uralja (lásd a mű első 28 sorát).

Idézzük fel Bérout változatának néhány rövid részletét:

„Seignors, mot fu el bois Tristrans,
Mot i ont paines et ahans.”
(...)
„Longuement par Morrois fuirent
Chascun d'eus soffre paine elgal,
Quar l'un por l'autre ne sent mal.”⁵

Az oxfordi változat első 56 sora csak Trisztán szenvedését, szomorú életét, az emberekben való csalódását mutatja be.

„Tristran surjurne en sun pais
Dolent, murnes, tristes, pensifs.
Purpense soi ke faire pot,
Kar acun confort lu estot.
Confort lu estot de guarir,
U, si ço nun, metz volt murir.”⁶

Hosszan sorolhatnánk még azokat az idevágó sorokat a többi Trisztán-változatból, amelyek szomorúságra született és kárhoztatott hősünk szomorú és bánattal teli életének „dokumentumai” és nincs ebben semmi meglepő, hiszen a *vie aspre* a mítosz egyik legfontosabb motívuma. Trisztán életét és sorsát semmi sem irányítja és határozza meg jobban, mint a szomorúság, hiszen anyja, Blanchefleur meghalt, hogy fiának életet adhasson; mivel a gyermek már születésével szomorúságot hozott a földre, ezért hát a Trisztán (a francia *triste*=szomorú melléknévből) nevet adták neki.

De kutassunk más közös motívum után! A *Chievrefoil* utolsó harmadának mondanója a királyné és kíséretének erdőn való áthaladása körül, valamint a szerelmesek találkozása körül teljesedik ki.⁷

⁵ BÉROUL: *Tristan et Yseut* in: *Tristan et Yseut, Les premieres versions européennes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard, 1995., 46-47. oldal, 1637/1638., ill. 1648/1650. sor

⁶ *La folie de Tristan*, Version d'Oxford in: op. cit., 217. oldal, 1/6. sor

⁷ A legjelentősebb és – legalábbis számomra – legnagyobb felfedezéssel járó motívum, a *mogyoró vessző* megtalálása-előkészítése – a név rávéssése a vesszőre, nos, mindez a szöveg második harmadát, azaz szinte matematikai pontossággal is mérhető közepét teszi ki. Az igazságnak tartozom annyival, hogy ez a kijelentés némileg túlzó, egyfajta bölcsész-hanyagság, ha úgy tetszik, hiszen a lai 118 sorának egyharmada pontosan 39,3 sort tesz ki, vagyis a „matematikai pontosság” kifejezés nem teljesen helytálló, de úgy gondolom, ez egy irodalmi műnek nem lehet és nem is kell, hogy célja és/vagy feltétele legyen. Azt viszont megkockáztatom, hogy a *Chievrefoil* valóban harmadolható és a legfontosabb motívum a középső, legrövidebb, s ezáltal egyben sokkal feszültebb rész sajátja. Íme egy újabb érv Marie szövegstruktúrázási szándékára, számomra legalábbis semmi sem indokolja, hogy ennek ellenkezőjét fogadjam el. A módszer – vagyis a szerző azon meggondolása, hogy a legfontosabb motívumot és/vagy cselekménysort a mű közepén helyezi el – ezek szerint már a XII. században is működhetett, mert máig elevenen hat: a figyelmes szemlélő könnyedén felfedezi a több száz éves ám mégis modern rendszert.

Nem tanulság nélkül való három jelenet összehasonlítása, mely jelenetek közös motívuma a királyné és kíséretének megjelenése a rejtőzködő Trisztán előtt.

Az Eilhart d'Oberg-féle német változatban⁸ majdnem három oldalon keresztül „ismerkedhetünk” a szín pompás királyi menettel (maga a király is feltűnik, igaz, csak egy mondat erejéig, ezzel is jelezve, hogy nem ő a motívum uralkodó szereplője). A szöveg túlnyomó részét a csodálatosan színes és gazdag menet igen részletes leírása teszi ki. A leírás olyannyira képszerű, hogy kevés képzelőerővel valódi középkori jelenet bontakozik ki – sajnos csak lelki – szemeink előtt.

Lovagok és dámák szín pompás, drága ruhakölteményekben, gyönyörű, kifejezetten az ilyen utazásokhoz, királyi menetekhez tartott büszke lovakon (a franciában külön megnevezése is van az ilyen lónak: *palefroi* a neve, míg az „egyszerű” hátsólovat a *destrier* szóval illetik), szolgálók és szolgálólányok, vadászsólymok és kutyák: a menet végeérhetetlennek látszik.

S ekkor jelenik meg a királyné. Egyedül lovagol, kíséret nélkül. A rejtőzködő Trisztán egy kis nyilat lő ki, amely a királyné lovának sörényét súrolja, így veteti észre magát. Izolda azonnal megérti kedvese üzenetét, s egy udvarhölgye által megüzeni a királynak, hogy elfáradt az utazásban, s pihenni kíván. Leszáll a lóról, s kabátja ujjával megsimogatja Trisztán kedves kutyáját, Husdent, akit (szerelme jeléül) végig maga mellett tartott, majd a kabátot a földre dobja és látszólag a madarakhoz intézve szavait tudatja Trisztánal, merre tart a királyi menet, s hol akadhat később nyomára.

Az 1170-73-as Thomas-féle Trisztán-változat⁹ egy sok mindenben hasonló, ám egy lényeges elemet tekintve különböző királyi menetet tár szemünk elé.

A szín pompás felvonulás itt sem marad el, s Trisztán itt is barátjával, Kaherdinnel együtt rejtőzik el, hogy Izoldát és szolgálólányát, Brangient meglessék (Trisztán hű barátja mindkét általam válsztott változatban gyengéd érzelmeket táplál a *meschine* iránt). Kaherdin (Obergnél Kéhénis) itt is több, páratlan szépségű damát hisz Izoldának, amíg aztán a királyné valóban megjelenik, ám bár Thomas szövege nem ad teljes bizonyosságot arról, hogy Trisztán tényleg felfedezi-e szerelmét a menetben¹⁰: Kaherdin összes feltételezésére, miszerint a királynét véli felfedezni a tömegben, Trisztán nemmel felel, a szövegrész utolsó 3 sorát kivéve, amit viszont válasz nélkül hagy (lásd lábjegyzet).

Végül vegyük sorra a *Chievrefoil*-ben leírt királyi menetet.

Feltételezem, a mű rövidsége sem adott okot a menet részletes leírására, egy másik okot azonban ennél is fontosabbnak hiszek: ahogy előbb már említettem, a mű fő motívuma érzésem szerint nem a királyi menet, még csak nem is a két szerelmes várva-várt találkozása, hanem ami jóval mindezek előtt történik: a *mogyoróvessző körüli történetek*. Nincs hát szükség a talán amúgy is jól ismert királyi menet részletes leírására: minden jellemzője a köztudatban él. Egyfajta *archetipusos minta*, noha ez a megjelölés arányaiban túlzó, ha csak nem párosítjuk a királyi menetet, mint olyan szimbólikus jelentéstartományával.

S az a motívum, az *észrevezetés és üzenetküldés motívuma*, amely az Oberg művében nem kap túl nagy szerepet, itt, a Marie de France művében szinte teljes mélységében és szépségében megmutatkozhat.

⁸ Eilhart d'BERG: *Tristrant*, in: op. cit., 263–388.

⁹ THOMAS: *Tristan et Yseut* in: op. cit., 130–212.

¹⁰ „Dunc dit Kaherdin: Ore la vei!! Ceste devant est la reine!! E quele est Brengien la meschine?” in: op. cit., 162.

Miről is van hát szó?

A mogyoróvessző: vegetációs szellemek üzenete?

Összetett, többretegű üzenettel állunk szemben; ez az üzenet nem egyszerűen egy szerelmes férfi asszonyához intézett üzenete. Ennél jóval többről van szó. Hadd utaljak James G. Frazer etnológiai alapművére, *Az aranyág*-ra, melyben a szerző több fejezetet szán arra, hogy bebizonyítsa álláspontját: az európai indogermán népek vallástörténetében rendkívüli szerepet játszott a fák imádása, ami teljesen természetes, hiszen a történelem kezdetén Európát – egyes elgondolások szerint – hatalmas őserdők borították. Kétségtelen tényként kell elfogadnunk, hogy az indogermánok minden egyes csoportjánál a fák imádása jól bizonyíthatóan létezett: gondoljunk csak a kelta druidák faimádására. Frazer szerint (...) „Régi „szentély” szavuk eredetében és jelentésében azonos a latin *nemus*-szal (*liget* vagy *erdei tisztás*) (...)”¹¹.

Régi germán törvények kegyetlen büntetést róttak ki arra, aki élő fa kérgének lehántására vetemedett (Trisztánra, ha felfedezik tettét, bizonyosan halál várt volna, hiszen még az ágak letörése is bűnnek számított...).

Talán ha belegondolunk azokba a hiedelmekbe és képzetekbe, amelyeken a fák és növények imádása alapult, könnyebben utat találhatunk mogyoróvesszőnk alapvető jelentésének elfogadásához is.

Az ősi indogermán népek (tehát Trisztán és Izolda valamikori ősei is) a világon mindent élettel telítettnek képzeltek, s ezért úgy gondolták, hogy a növényeknek, fáknek is van lelkük, illetve bizonyos fafajtákról feltételezték, hogy szellemek laknak bennük. Ha pedig szellemek laknak bennük, ha lelkük van, akkor természetesen éreznek is.

Innen már csak egy lépés választ el bennünket attól a logikai úton elért következtetéstől, miszerint az előzőekből természetszerűleg következik, hogy ezek a népek úgy bántak a fákkal és növényekkel, mintha férfiak és nők lennének (hiszen ha lelkük van, nemük is lehet), s ezek átvitt értelemben de valóságosan is házasságra léphetnek egymással.

Ez az elgondolás Frazer szerint „...nem egészen légből kapott, mivel a növényeknek, ugyanúgy, mint az állatoknak, megvan a maguk neme, és a fajfenntartás a hím és a női elemek egyesülésével történik.”¹²

Az ősi indogermán népek a legtöbb esetben úgy gondolták (talán jobban illik ide a „hinni” ige!), hogy a vegetációs szellem a fában ölt testet, lelket ad a fának, együtt él és hal vele. Később inkább arra hajlottak, hogy a szellemnek a fa nem teste, amely elválaszthatatlan tőle, csupán ideiglenes lakhelye, amelyet tetszése szerint elhagyhat és ahová bármikor vissza is térhet. Vagyis a szellemeknek hatalmukban áll a fákat és növényeket tetszésük illetve szükség szerint elhagyni.

Említettem az előbb a növényeknek nemekre való felosztásának hiedelmét. Ezen ősi népek hite szerint a nemek hatása döntő jelentőségű és fontosságú volt a vegetációra: a vegetációs erőket férfi és női lényekként fogták fel, s az erdei szellemek szimbolikus házasságát szinte mindig „eljátszották” a valóságban is: az ilyen alkalmakkor történt kicsapongások és orgiák abban az időben nem mértéktelen paráználkodásnak számítottak, hanem a rítus szerves részét képezték (gondoljunk az európai tavasz és nyári ünnepekre).

¹¹ G. FRAZER James: *Az aranyág*, Osiris könyvtár, Antropológia sorozat, Budapest: Osiris, 1998, 73.

¹² op. cit., 77.

Mivel jelen írásom szűkebb témájához nem kapcsolódik, csak egy mondat erejéig jegyzem meg, hogy Trisztán és Izolda 3 éves együttélése a Morois-i erdőben talán érdemes arra, hogy a vegetációs szellemek feltételezett jelentősége, a kelták faimádása és az erdőnek, mint szentélynek való (f)elismerése irányából közelítsük meg. Reményeim szerint egy másik írásomban visszatérek majd a téma ilyesfajta megközelítésére is.

Feltételezésem szerint ebből a rövid eszmefuttatásból is érthető az a szándék, amellyel az adott témához közeledem. Nevezetesen: ne csupán az üzenet *lelkét* vizsgáljuk, vizsgáljuk meg az üzenet *testét* is, így vonva talán kissé merész analógiát a vegetációs szellemek és a növények közötti kapcsolat, valamint a mogyoró vessző és a rajta lévő üzenet között.

Ahhoz, hogy egy fokkal előrébb jussunk és látómezőnk körét szűkítsük, meg kell vizsgálnunk, vajon a *Chievrefoil*-ben szereplő fák és növények milyen szimbolikus jelentéstartalmat hordoznak. Természetesen az ilyesfajta vizsgálódásnál mindig nagy figyelmet kell fordítanunk arra is, hogy nem minden elem bír szimbolikus funkcióval, s az emberi képzelet – legyen bármilyen gazdag is – nem mindig szimbolikus és elvont.

Írásom tudatosan átgondolt és megszabott terjedelme okán nem szándékozom kimerítően és viszonylag hosszasan elemezni a mű adott szimbólumait, azonban főbb jellemzőikre mindenképpen kitérek, hiszen csakis így juthatok el írásom legelején említett álláspontom minél meggyőzőbb igazolásához.

A „hálót” kívülről kezdjük fejtegetni, s így jussunk beljebb és beljebb, egészen a többszörösen összetett szimbólum – nevezhetnénk akár rendszernek is – magjáig, ami után, reményeim szerint, sokkal tisztábban látunk majd.

Míg a *vegetáció* az élet alapvető egységét, s minden élőlény állandóan változó, ciklikus karakterét fémjelzi, addig a *fa* és a *tudomány/bölcsesség* minden kelta nyelvben egymás homonímiái. Nincs ebben semmi meglepő, hiszen a *fa* általános szimbolikája minden időben és minden kultúrában egy és ugyanaz: bölcsesség és valamiféle emberfeletti tudás helyettesítője, s gyakran tűnik fel tudatalattink megszemélyesítőjeként is. Ez a megjelölés minden fafajtára vonatkozik, de magától értetődően más és más fafajták, cserjék megannyi különböző szimbolikus jelentéstartalmat mutatnak.

A *mogyoróbokrot*, mogyorócserjét mindig is mágikus erővel megáldott növényként tisztelték, a druidák gyakran használták varázslásra, bájolásra, de sok nép házassági rítusainak nélkülözhetetlen velejárójaként is feltűnik.

Gyümölcse, a *mogyoró* a bölcsességet, türelmet és állhatatosságot szimbolizálja, hiszen a bokor bár korán virágot bont, gyümölcse mégis sokáig várát magára, ahogyan a bölcsesség megszerzése is hosszú út megtétele után érhető csak el.

A mogyoróbokor a kelta hagyomány szerint különféle mágikus praktikákban fejti ki hatalmát és hatását: minden valamirevaló druida és tündér csakis mogyoró vesszőből készült varázspálcát használt...

Ezek után mi sem természetesebb, mint hogy Trisztán is mogyoró vesszőt választ üzenete testeként (emlékszünk még, ugye: ily módon a lehető legjobb helyet választja a vegetációs szellemek beköltözéséhez!). Talán fentről jövő, talán odaátrol jövő segítséget vár, de az sem elképzelhetetlen, hogy a királynét akarja elbűvölni a varázsvessző csodás erejével...

Lássuk meg: a mogyoró vessző – ellentétben mindazzal, amit én magam is sokáig tévesen gondoltam – nem csupán szexuális/fallikus szimbólum, ennél jóval több és sokrétűbb!

Ogam: az üzenet valós hordozója?

Elérkeztünk a számomra legtöbb fejtörést okozó és egyben a legtöbb felismerést is adó momentumhoz: a mogyoró vesszőre írt „*üzenet*hez”. Szándékosan használok itt idézőjelet, mert meggyőződésemm, hogy *csak Trisztán neve szerepel a vesszőn*, neve „mögött” viszont hosszabb, kódolt üzenet rejtőzik, ami nem kevés fejtörésre ad(hat) okot.

Először: hogyan értelmezzük a 61/78. sorokat?¹³. Már a 61/62. sorban kiderül¹⁴, hogy maga az üzenet *hosszú*, egyvalami viszont kétségtelen: nemhogy a teljes szöveg, de a szöveg eszenciája *sem* férne el egy mogyoró vesszőn!

Megoldásként az is felmerülhet (bár a gyakorlati problémán, hogy tudniillik túl kevés a hely, ez mit sem változtat), hogy talán ez az üzenet egy előző, Izoldának küldött levél summázása illetve megerősítése.

Akárhogyan is áll a dolog, újra és újra nagyon is gyakorlatias problémába ütközünk: a *helyhiány* problémájába. Változatlanul úgy gondolom, a 16 sornyi szerelmi üzenetet (bármennyire is abszurdnak és kivitelezhetetlennek látszik) hiánytalanul ott olvashatnánk a mogyoró vesszőn – ha ott lettünk volna, he nekünk írták volna, és ha ismertük volna a híres kelta titkosírás, az *ogam* használatát.

Mert erről van szó. *Titkosírásról*, amit csakis a beavatottak (jobbára druidák, varázslók, unokabátyjukat és későbbi szerelmüket meggyógyítani képes Izolda varázsló-királynék) számára érthető és megfejthető, ám nagyon is elterjedt módszer volt azokban a régésrég-i időkben.

Az ogamikus ábécét állítólag őriz több régi kézirat is, Joseph Vendryes szerint az egyik legjelentősebb a Fleury-sur-Loire-i, IX–X. századból származó „*Bernensis 207*”; a kézirat 31 különféle ábécét ad közre, s az ábécék között ott találjuk a latin magyarázatokkal ellátott ogamot is.¹⁵

Az ogam egyfajta alfabetikus írásmód volt, amelyben a magán- és mássalhangzókat egyenes vonal mentén – amely lehetett horizontális vagy vertikális is, s amely mintegy az írás vázaként szolgált – jobbról, balról vagy akár ferdén is belevéshették a fába.

Az ilyen módon rögzített szöveg általában 1–2 mondatnyi terjedelmű volt (ne felejtjük: ez csak az üzenet *teste*!).

Az ogamot egyedül fára, fából készült botokra vésték: ezzel is a fa, mint anyag mágikus hatását erősítették illetve használták ki.

Bájolásra, varázslásra szánt szövegek ezek, melyek – ez a *ferde*, ha úgy tetszik, az egyenes utat kikerülő írásmód szinte mindig átkot, tiltást vagy kötelezettséget rótt ki egy bizonyos személyre: ez utóbbi személy neve gyakran *egyedüli szövegként* szerepelt az adott helyen.

Az ogamikus jelek – mivel sem elhajlást, sem görbületet nem tartalmaztak – bárki által könnyen életre kelthetőek voltak, de jusson mindig eszünkbe: az ily módon elkészített üzenet kódolt volt – ez minden titkosírás sajátja –, megfejtésére tehát már csak igen kevesek vállalkozhattak.

¹³ Természetesen Marie de France *Chievrefoil* című művéről van szó.

¹⁴ „*Ceo fu la sume de l'escrit Qui fu el baston que j'édit*”, in: op. cit., 214.

¹⁵ A témához kapcsolódva lásd még: VENDRYES Joseph: „*L'Écriture ogamique et ses origines*”, in: *Études celtiques*, IV, 1948.

Egyes, e tárgyban kutatók – igen érdekes feltételezésként – az ogamot egyfajta vegetációs ábécéként fogják fel, melynek így minden betűje egy-egy fafajtát képviselne.

A kelta hagyomány az ogamhoz Ogme isten nevét társítja, aki az isteni lét sötét, ám nem kisebb hatalommal bíró oldalát mutatja fel. Titkosírásunk valószínűleg a latin ábécé és valamifajta archaikus írásrendszer „házasságának” gyümölcse. Az ogamikus ábécé mindazonáltal soha nem szolgált bármiféle tanítás átadására vagy átírására.

Persze, a kelták nem csak titkosírással fejezték ki gondolataikat, a mindenki által ismert és úgymond kódolatlanul használható írásjelek azonban nem voltak alkalmasak arra, hogy egy minden ízében élő, s éppen ezért szóbeli hagyományt „átvihessenek a túlsó part-ra”, azaz megmenthessék a jótékony feledés homályától: *mert a leírt szó megöli mindazt, amit megváltoztathatatlaná tesz...* Ez az oka annak, hogy – legalábbis ismereteink szerint – nem létezik például egyetlen írott gall emlék sem, kivéve a kőbe illetve bronzba vésett feliratokat, no meg a pénzdarabokat.

Az epikus kelta irodalom több, az ogamot felhasználó műről tesz tanúbizonyságot, ezért távolról sem lehetetlen, hogy Marie de France jól ismerte az ogamikus hagyományt: verses elbeszéléseiben nem egyszer emlékezik meg a számára elismerten fontos breton kulturális örökségről, s így – közvetetten – az ogamról is.

Visszatértünk hát Marie de France *Chievrefoil*-éhez, s most már talán látjuk: hősiünk minden tette, a királyné reakciója, az üzenet formája és valós értelme egyszerre megvilágosodik, ha elfogadjuk az ogammal vésett mogyoró vessző mélyebb jelentését.

Miért is lett volna Trisztánnak szüksége arra, hogy hosszas üzenetet próbáljon szerelméhez eljuttatni, amikor jól tudta: Izolda – aki jártas a gyógyításban, s talán a varázslásban is otthon van valamicskét – könnyűszerrel felismeri az erdei úton a titokzatos mogyoró vesszőt és megfejti annak minden egyes jelét.¹⁶

Végül is könnyen belátható, miért volt szükség az ogam használatára: ha az üzenet „hétköznapi” testet öltött volna, a királyi menetből bárki (s legfőképpen Marc király!) megtalálhatta, elolvashatta volna, ám így Trisztán szerelmes jelzését és a mögötte húzódó megannyi képet és történet: Trisztán hosszas bujdosását az erdőben, várakozását, reményvesztettségét majd újbóli reményét, hogy szerelmét viszontlátja, nos, mindezt csak Izolda fejthette és érthette meg.

Szándékom szerint írásom végéhez érve nagyjából bizonyításra került az ogam létjogosultsága a mogyoró vesszőn, és talán az az elgondolásom is, hogy a középkori irodalmi művek által közvetített szimbólumok mennyire sokrétűek, változatosak s egyben igen átgondoltak lehetnek. Ezek a művek bonyolultságukat, szövevényes szerkezetüket tekintve néha bizony kifognak a mai „felületes” olvasón, és – vegyük észre – olyan háttértudást igényelnek, amely napjainkban bárki dicsőségére válhat.

¹⁶ „*Ele esgardat tut un pendant, / Le bastun vit, bien l'aperçut / Tutes les lettres i conut.*” FRANCE Marie de: *Le lai de Chevrefeuille* in: *Tristan et Yseut, Les premières versions européennes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard, 1995, 215.

Felhasznált irodalom

Tristan et Yseut; Les premieres versions européennes, Bibliotheque de la Pléiade, Paris: Gallimard, 1995.

James G. FRAZER: *Az aranyág*, Osiris könyvtár, Antropológia sorozat, Budapest: Osiris, 1998.

Jean CHEVALIER-Alain GHEERBRANT: *Dictionnaire des symboles; mythes, reves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris: Robert Laffont/Jupiter, 1999.

Jojka – Európa legősibb énekes hírmondója

TAMÁS ILDIKÓ

Elöljáróban

A lapok ősi énekeiről, a jojkákról szóló írások szinte mindegyikében található egy lényeges megállapítás, miszerint ezek a dallamok az emberiség nagyon korai, kezdetleges viszonyairól szóló tudósítások, és egy ősi, arktikus énekkultúra nyomait őrzik – jöllehet e lényeges állításhoz sohasem fűződik kielégítő magyarázat. A népzene kutató nincs könnyű helyzetben, amikor egy elszigetelt kultúra hagyatékát veszi nagyítója alá, hiszen legnagyobb részben a mai állapotból kiindulva és néhány korábbi – általában sok kívánni valót maga után hagyó – gyűjtésre alapozva kell megállapítani az adott dallamkincs archaikus és modern jellemzőit, elkülöníteni a reliktum és a jövevény elemeket, motívumokat. A komparatív kutatás az etnomuzikológiában nélkülözhetetlen, úgy mint a különböző segédtudományok: a nyelvészet, a néprajz, az antropológia, a régészet, a szemiotika bevonása, valamint ezek eredményeinek, sőt esetenként módszereinek az alkalmazása. Jelen írás célja részben néhány segédtudomány ide tartozó eredményeinek az ismertetése, illetve annak bemutatása, hogyan dolgozhat egy népzene kutató ezeknek az ismereteknek a birtokában. A cikk konklúziójaként elméletben megkísérlem bizonyítani, hogy a jojkálás földrészünkön a legrégebből megőrződött, sok ezer évre visszatekintő énekes hagyomány.

I. 1.

A dallam írásos rögzítésére irányuló igény jóval az írás megjelenése és széleskörű elterjedése után jelentkezik. Minél távolabbi múltba szeretnénk betekinteni, annál kevesebb a konkrét adat a tájékozódáshoz. Még a korai középkor világi zenéjéről is szegényesek az ismereteink, régebbi kultúrák zenéje javarészt vagy a feledés homályába merült, vagy beépült a rátelepedő fiatalabb vokális kultúrákba.

I. 2.

Legkorábbi az antropológiai kutatások eredményei tudósítanak (pl. mikorra tehető a hangképzés, a beszéd biológiai feltételeinek a kialakulása), a régészeti ásatások során előkerült tárgyak, képzőművészeti alkotások – esetleg zeneszerszámok – már jóval több információt közvetítenek egy adott kultúrkörrel, míg el nem jutunk időben az írott forrásokig, majd a IX. századi neumák¹ által rögzített dallamvonalától a ma is használt ötvonalas rendszerben rögzített kottafejekig.

¹ A dallam ívét mutató jelek, eleinte a szöveg fölötti vonalak, később dó-vonalhoz igazított, majd négy vonalas rendszerbe foglalt kottafejek.

I. 3.

Ma élő társadalmak kulturális kontextusán alaposan átszűrűt dallamhasonlítások igazolják, hogy bizonyos hasonlóságok nem véletlenszerűek. Minden művészet társadalmi környezetben jön létre, és kulturális tartalma van.² Egy társadalom struktúrája, tagjainak életvitele, valamint a földrajzi és az etnikai környezet alapjaiban határozza meg egy zenei kultúra milyenségét. Vadászó-halászó közösségek kiválóan utánozzák az állatok hangjait és ezeket motívumokként akár az énekeikbe is beépítik, ez jellemzi pl. a busmanok énekes kultúráját.³ *G. Acerbi* a következő szavakat jegyezte fel 1799-ben tett lappföldi utazása során a lappok énekeiről: „inkább szarvasbögés, farkasüvöltés, madárdal, szélzúgás, mint népdal”.⁴ *Bede Anna*, a számi népköltészet nagyszerű tolmácsolója így vall a jojkákról: „Európa legősibb kultúráját őrzi elevenen a ma is élő lapp népköltészet. A jojkában benn zúg az erdő, jajgatnak a madarak, farkas üvölt, medve csörtet.”⁵

I. 4.

Nagy kiterjedésű sík területen élő népek zenéjére sokszor a tág ambitus és az erőteljes hangzás jellemző, hiszen kiszámítható terepen élnek, ahol a veszélyt messziről észre lehet venni, és egymásnak nagy távolságba kell üzenetet továbbítani. Az erdővel borított hegyvidékek lakói ezzel szemben a vadállatoknak, ellenségnek is sok rejtékhelyet kínáló, visszhangoktól zengő környezetben általában szűkebb hangterjedelemben és kevésbé dinamikus stílusban énekelnek.⁶ Vannak tehát olyan földrajzi környezet-, kultúra- és társadalom-függő zenei jellemzők, melyeket ha nem is kezelhetünk univerzálékként, sokat segítenek a távoli múltban élt emberek vokális kultúrájának a feltérképezésében. Nagy segítséget jelent az is, hogy vannak még olyan kultúrák, amelyek egészen ősi állapotokat konzerváltak, és vizsgálatuk felér egy időutazással.

II.1.

A címben szereplő témával kapcsolatban a továbbiakban effajta kérdéseket kell megvizsgálnunk: Mikor és honnan történt a betelepedés Skandináviába? Milyen adalékokkal szolgál a régészet és a nyelvészet? Milyen életmódot folytatattak a félsziget őslakói, milyen kultúrákat hoztak létre? Lezajlott-e általánosan a „neolitik forradalom”? Tudósíthat-e a lapp jojka azokról a vadászó-gyűjtőgető csoportokról, akik elsőként vetették meg a lábukat Skandináviában? Beszélhetünk-e viszonylagos állandóságról egy írásbeliséggel nem rendelkező, csupán szóbeli hagyományon alapuló kultúrában?

II.2.

Véleményem szerint a lapp etnogenezis ma már nem nevezhető túlságosan problematikusnak, hiszen a régészet segítségével egy meglehetősen pontos vándorlási útvonalat lehet rekonstruálni az utolsó jégkorszak végétől kezdődően.⁷ A mai Finnország és

² Firth, 1951.

³ Bodrogi, 1997

⁴ Acerbi, 1963

⁵ Domokos, 2000, 33. o.

⁶ Szomjas-Schiffert, 1976

⁷ Soffer, O. 1995, Burenhult, 1995

Svédország lapp eredetű helyneveiben is fennmaradtak a lappok életének nyomai, így a nyelvészek is kimutatták, hogy Skandinávia déli részeit valaha lappok népesítették be. A helységekhez, földrajzi jelenségekhez kapcsolódó nevek igen szívósak, még akkor is ellenállnak a lecserélődésnek, amikor az ott élők nyelve, illetve maguk az ott élők is lecserélődtek.⁸

A lappokhoz kapcsolódó dél-skandináviai és dél-finnországi ősi helynevek három csoportba sorolhatók. Az első csoportba tartoznak azok a nevek, melyek tartalmazzák a *Lappi* 'Lappföld' szót, vagy annak valamely származékát. Ide sorolhatók a finn *Lappila* (a *-la* helynévképző), *Lapinkota* (*Lapin-* 'lapp' + *kota* 'sátor'), Lapinssari (*Lapin-* 'lapp' + *saari* 'sziget') és a svéd *Lappfjärd* 'lapp-fjord' helynevek. A második csoport helynevei a lapp életmódra és kultúrára történő utalásokat tartalmaznak: *Porojoki* (*poro* 'rénszarvas' + *joki* 'folyó'), *Porosaari* (*poro* 'rénszarvas' + *saari* 'sziget'), *Kannus* 'lapp sámándob'. A harmadik, egyben legnépesebb csoportot olyan nevek alkotják, amelyek lapp eredetűek, ilyen pl. a *Jolma*, mely a lapp *eoalbm* 'szarv' szóra vezethető vissza, továbbá a *Tolva*, mely egy gyakori finn családnév, a *Tolvanen* töve is egyben, és a lapp *doalvi* 'rénfutás' szóból ered.⁹

II. 3.

Az emberek már több tízezer évvel ezelőtt, a paleolitikum idején alkalmazkodtak a sarkvidéki körülményekhez, ezért állíthatjuk, hogy a sarkvidéki kultúrák a világ leginkább specializálódott hagyományai közé tartoznak. Az utolsó nagy eljegesedés végére datálható *magdaléni kultúra*¹⁰ nagyvadászai számára a legfontosabb állat a rén- és a jávorszarvas volt. Ezt bizonyítják az ebből a korszakból fennmaradt magas művészi színvonalú barlang-festmények, valamint az a tény, hogy a feltárt csontok tanúsága alapján az elejtett állatok 80-90 %-a rénszarvas volt. A leghíresebb barlangrajzok és -festmények 80%-a is ebből a korszakból való, és ezek a művészi alkotások már komoly szimbolikus gondolkodásról vallanak.¹¹ A képzőművészeti alkotások jellegét és színvonalát figyelembe véve létezhetett azokkal egyidőben egyfajta énekes gyakorlat is. A jégtakaró visszahúzódásával a magdaléni korszak vadászai számára oly fontos rének észak felé kezdtek vándorolni. A vadász-csoportok követték az állatok vonulását, és egészen a skandináviai tundrákig vándoroltak. Ennek a vonulásnak a közbülső állomásait tárták fel a *Hamburg-kultúra* lelőhelyein. A magdaléni kultúra egyértelmű jegyeit magukon viselő csoportok jelentek meg mai Németország, Hollandia és Belgium területén, és ők voltak azok, akik kb. Kr.e. 6-8000 körül először vetették meg lábukat Skandináviában.¹² Ez utóbbi korszak lelőhelyeit találták meg Svédország déli részén a Finja-tónál és Segebrónál, ahol kifejezetten a Hamburg-kultúrára jellemző ívelt fűrók, kések vakarók kerültek elő nagy számban.¹³ A Dél-Skandináviában élő vadászok egy része itt maradt és egybeolvadt a később bevándorló népcsoportokkal, a többiek azonban tovább nyomultak a rénekkel észak felé, és megalapították a *Fosna-kultúrát*, amely évezredekig fennmaradt. Egyes csoportok egészen a mai Lappföldre és a Kola-félszigetig jutottak és létrehozták a *Komsa-kultúrát* a mai norvégiai Alta és Komsa környé-

⁸ Bynon, 1997

⁹ Korhonen, 1981

¹⁰ a mai franciaországi Dordogne vidékén fellelt kultúra

¹¹ Soffer, 1995

¹² Soffer, 1995

¹³ Soffer, 1995

kén.¹⁴ Az itt hátrahagyott régészeti emlékek nagyon hasonlítanak az Északnyugat-Európában talált mezolitikus népesség hagyatékeihez. Az Alta mellett felfedezett sziklarajzok (Kr.e. 5000 – Kr.u. 500) témája és szimbolikája nagyon hasonlít a 12-13 ezer évvel ezelőtti franciaországi és spanyolországi késői barlangi művészetéhez, továbbá az is megállapítható, hogy a lapp sámándobok és az altai sziklarajzok szimbolikája közös, márpedig sámándobok még a XIX. században is készültek.¹⁵

II. 4.

Míg egész Európában lezajlott az ún. neolit forradalom, vagyis az emberek áttértek a letelepedett életmódra, és elkezdtek művelni a földet, addig Skandinávia északi részén a lappok továbbra is folytatták távoli elődeik vándorló, vadászó-gyűjtögető életmódját. A kőkori elődök életmódjához való ragaszkodás motiválta a sítalp feltalálását is, hiszen enélkül nehéz lett volna az állatok állandó követése. A ma ismert legrégebbi sítalpat Észak-Svédországban találták és kb. Kr.e. 2500-ra teszik a keletkezését.¹⁶

II. 5.

Az északi sarkkör vidékén élő lappok, azaz számik¹⁷ ma is ügyelnek arra, hogy biztosítsák azokat a lehetőségeket (réntartás, bogyógyűjtés), melyek évezredekken keresztül biztosították a fennmaradásukat. A lappok viszonyulása a földhöz, a területhez, ahol élnek, szintén nagyon ősi állapotokat tükröz. Jóllehet a kulturálisan autonóm *Sápmi* (Lappföld) rendelkezik egy viszonylagosan meghúzott határral, melyet a lappok magukénak tekintenek, tőlük mégis idegen a konkrét vonalakkal lezárt léttér. Számukra a föld, amin ősidők óta élnek, nem meghatározható, flexibilis határokkal bír csupán; ez a természethez adaptált, vándorló, pulzáló életmód természetes velejárója. Ők a földet társuknak, természetes életterüknek tartják, és idegen tőlük az élesen meghúzott határvonal, és a föld-tulajdonlás modern tartalmú fogalma; mindez nagyon ősi állapotokat tükröz. Jellemző településük, a *siida*, a legősibb település fajta, amely Európában másutt már kiveszett. Kialakulása a legősibb vadászó-gyűjtögető életmódhoz kapcsolódik. A „településnek”, a *siidának* van egy felismerhető területi bázisa, egy kevésbé felismerhető flexibilis holdudvara és „felismerhető” tagjai (a rének, az emberek), mindez a lappok fent említett fölhöz való viszonyát is modellezi, hiszen sok szállal kapcsolódik magához a természethez és a vándorláshoz; mégis a letelepedés felé csak egy korai, közbülső állomás, és különbözik az ún. félnomadizmus „téli” szálláshely-struktúrájától, mivel benne az állandóság, a körülhatároltság kevesebb.

III. 1.

Afrikában, Ázsiában, Dél-Amerikában, az óceániai szigetvilágban fellelhetők még nagyon ősi, élő kultúrák, melyek meglepő módon sokszor földrajzilag kis sugarú körbe zár-

¹⁴ Burenhult, 1995

¹⁵ Burenhult, 1995

¹⁶ Soffer, 1995

¹⁷ Számi: a lappok önelnevezése; a lapp szót önmagukra nem igen használják, mivel a skandináv nyelvekben a szó rosszalló, lekicsinylő jelentéstartalommal bír. Cikkemben többnyire mégis a lapp szót használom, ui. a magyar nyelv nem ismeri a hozzá fűződő negatív konnotációt, és a szakirodalomban és a köztudatban is ez a meghatározás terjedt el szélesebb körben.

tan, modern kultúrákkal körülvéve mégis megmaradtak olyannak, mint amilyenek a kőkori, bronzkori társadalmakat festik le a történelemtudományok. Persze az ilyen mértékű elzártság csak sok, speciális körülmény egybeesésével valósulhat meg. A területi elzártságot a földrajzi viszonyok determinálják, pl. áthatolhatatlannak tűnő hegyláncok, esőerdők, ezentúl egy terület éghajlata, termékenysége. A zord éghajlat, amihez nagyon nehéz és hosszadalmas az akklimatizálódás, valamint a terméketlen, értéktelennek tűnő területek szintén távol tarthatják a környező népességet, így a kultúra erőteljes beáramlását egy adott területre, illetve a terület népesség-eltartó képessége is általában igen csekély. Nepál északi területén bronzkori körülmények között, faluközösségekben élnek a khám-magyarok, akik nem tudják még megmunkálni a vasat, nem alkalmazzák a kereket, a kéményt, az asztalt, a széket, nem ismerik a kerámiát.¹⁸ Az afrikai Kalahári sivatag busmanjai a lappokhoz hasonlóan összhangban élnek a kietlen, nehéz megélhetést biztosító, óriási kiterjedésű tájjal és vadászatból, gyűjtögetésből tartják fenn magukat.¹⁹ Persze az ilyen elzártan élő népek is érintkeznek areálisan a környező lakossággal, a kereskedelem és az esetleges missziós tevékenység révén a legelzártabb kultúrák is átvesznek és beépítenek új elemeket. Ez a folyamat azonban soha sem véletlenszerű. Azok az elemek épülhetnek be legkönnyebben, amelyeket adaptálni lehet a megszokott, tradicionális jelrendszerhez, legyen az zenei elem, jövevényszó, idegen tárgy vagy bármi más.²⁰ Általában nem az átadó kultúrkör elemei módosítják a befogadó kultúrát az areális kapcsolatokban, hanem inkább a befogadó az, amely a maga képére formálja az idegen elemet, és saját szimbólumrendszerében értelmezhetővé teszi. Nem jellemző az idegen kulturális elemek változatlan formában történő átvétele, az új elemek átdolgozva, a hagyománykör központi ideológiájához igazítva honosodhatnak meg. Ha a tradicionális kulturális kontextusba nem illeszthető be egy elem, akkor az kivevődik, elfelejtődik.²¹

III. 2.

A számik történelmét figyelemmel kísérve nyilvánvaló, hogy már a középkori svéd, finn és norvég államok kialakulásától kezdve kísérlet történik a számik beolvasztására és a kultúrájuk kiirtására. Ez szerencsére sokáig csak bizonyos dekrétumok kiadását jelenti és a hittérítők is csak egy-egy rövid látogatást tesznek Lappföldön. A számik széles körben történő megkeresztelésére csak a XIX.-XX. század fordulóján kerül sor, és kereszténységükben a mai napig részint az ősi hit szimbólumrendszerének sajátos – látványosan a keresztény szimbólumokon keresztül történő – megőrződését, vagy inkább szándékos megőrzését lehet tetten érni. (A Szűz Mária ábrázolás pl. feltűnő hasonlóságot mutat az ősi anyaistenségek, az *áhkkuk* vagy *akkák* képi megjelenítésével.) A XVII-XVIII. században vannak először erőszakos próbálkozások, melyek a számik átnevelésére irányulnak, nem ritka a sámáni szertartás eszközeinek pusztítása, esetenként a noaidékat²² megégetése. A délebbi területeken élő számik részben be is olvadnak és lemondanak anyanyelvükről és kultúrájukról, de az ősi életmódot folytató északi réntenyésztők ha rejtve is, de tovább ápolják hagyományaikat.

¹⁸ Csáji, 1999

¹⁹ Bodrogi, 1997

²⁰ Huszka. in.: Hoppál-Jankovics-Nagy-Szmadám, 14.

²¹ Huszka. in.: Hoppál-Jankovics-Nagy-Szmadám, 14.

²² noaidde: a sámán lapp elnevezése

Az államhatárok sokszor keresztbehúzták a rének természetes vándorlási útvonalát, de idővel a lappok kiharcolták maguknak az államok közötti szabad vándorlás jogát, nem voltak hajlandók lemondani ősi életvitelükről. A XX. század elején az államhatalmak minden próbálkozásának ellenére még létezik egy mag, amelynek sikerült ősi kultúráját és életmódját a külső hatásoktól viszonylag érintetlenül megőriznie: 1. nem telepedtek le véglegesen, megmaradtak nomádoknak; 2. nagyon archaikus, nemzetségekre, nagycsaládokra épülő társadalmat őriztek meg, még a törzsi társadalmi rétegződés sem alakult ki; 3. nincs saját (egységes) írásbeliségük; 4. bár megveti lábát a kereszténység, az ősi hit erős, sámáni is gyakorlat folyik; 5. a siida továbbra is élő (átmeneti) településforma, bár vannak állandó falvak is; 6. a tradicionális népviseletet hordják, és eszközeik alapanyaga nagyrészt továbbra is a rén; 7. az északi réntartók jojka-énekei nem viselik magukon a környező énekes kultúrák bélyegét, továbbra is élesen elkülönülnek azoktól.

A XX. század végére egy különös kettősség alakul ki a lapp kultúrában. Belül, mélyen továbbra is erős az ősi életmódhoz való ragaszkodás, ott él az ősi hiedelemvilág, a felszínen viszont egy infrastrukturális szempontból dinamikusan fejlődő, modern életvitelt látunk. Az európai modern tárgyi kultúra behatol a lappok életébe: a nem turisztikai célzattal felállított számi sátrak egyre ritkább látványosságok, a hagyományos, sítalpakon történő rénterelést és a rén vontatta szánokat a motoros szánok váltják fel.²³

IV. 1.

Ami a lappokat ősi szokásaiknál és életmódjuknál is különlegesebbé teszi Európában, az az ősi zenéjük. Bár Európa őshonos lakói, énekes kultúrájuk nem mutat rokonságot egyetlen európai népzenei stílussal sem.²⁴ A jojka megértéséhez szükséges a társadalom, a kultúra, a történelem és a nyelv együttes vizsgálata. Azt már láttuk, hogy a lappok sok ezer éves kultúrák emlékeit őrizhetik²⁵, és azt is, hogy a legmodernebb időkig megőrizték ősi társadalmukat. A jojka a vallásnak, a közösség ünnepeinek nélkülözhetetlen eleme, amely talán a hajdani sámánszertartásokból bontakozott ki, és máig a kommunikáció és az önkifejezés fontos eszköze²⁶. A jojka kommunikációs jellege a beavatott közösségben mutatkozik meg, hiszen a hétköznapi beszédétől elkülönített jelrendszere van.²⁷

IV. 2.

Y. Menuhin szerint a zene az ember legősibb kifejezés módja; ősbibb, mint a nyelv vagy a képzőművészet, és a vadászat szertartásából fakadt. Véleményem szerint a zene sokkal inkább érzelmi kommunikáció, amely a nyelvvel egyidős lehet. A zene és a nyelv sokáig egyetlen kontinuum volt, ennek bizonyítékai a politón nyelvek²⁸: egyes afrikai dalnyelvek, kínai, vietnámi és burmai dialektusok, illetve maga a beszéddallam, mint minden nyelvben általánosan értelmezhető fogalom.²⁹ A zene ősi funkciója nem a modern

²³ Domokos, 2000

²⁴ Kantola, 1984

²⁵ Szomjas-Schiffert, 1996

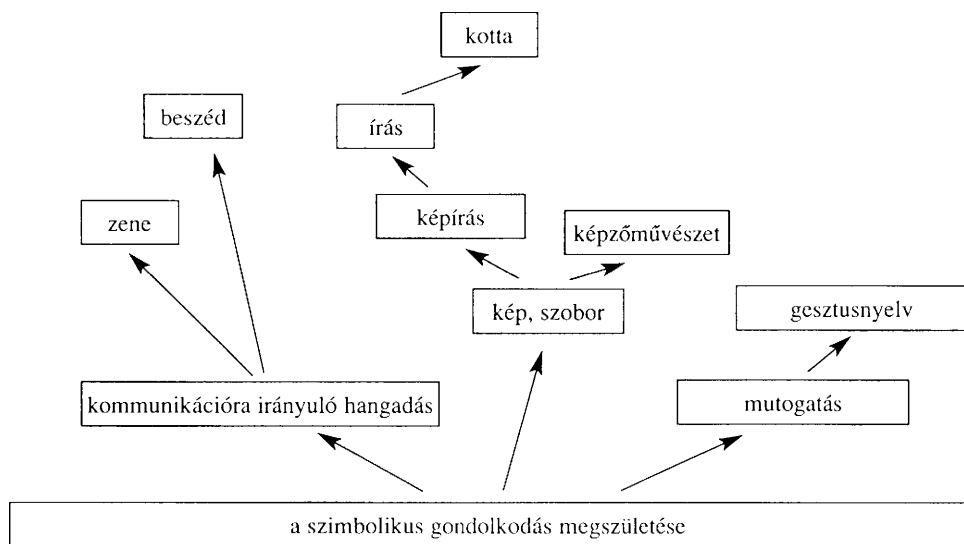
²⁶ Kantola, 1981

²⁷ *Standard Dictionary of Folclore*, 1950

²⁸ politón nyelvek: olyan nyelvek, melyek sok homonímiát tartalmaznak, és a különféle jelentések között csak az eltérő hanglejtés tesz különbséget

²⁹ Menuhin-Davis, 1981

értelemben vett gyönyörködtetés, kikapcsolódás és nem a különböző élettevékenységeket kísérő munka-, altató- vagy siratódal. A zene legősibb feladata a kommunikáció, kapcsolatfelvétel a természet erőivel, az állatokkal és egymással.³⁰ A zene teremti meg az ember és a természet egységét. Eredetileg nem öncélú, előadói műfaj.



IV. 3.

Az európai kultúrzene elszakadt a természettől, elsősorban a gyönyörködtetés eszközévé, előadói műfajjá nőtte ki magát. Temperált hangszerek mesterségesen kialakított hangnemeihez igazított hangzásvilág lett jellemző a vokális zenében is. Ennek köszönhető, hogy természeti népek zenéjét hallgatva a „kiművelt fül” tiltakozik a bizonytalan intonációval szemben.³¹

A zene ősi szerepkörének átalakulása, természettől történő elszakadása a reneszánszban vette kezdetét, a zene közösségi funkciójának fokozatos háttérbe szorulásával. A zenét specialisták szolgáltatták a nemesi udvarokban, majd szélesebb körben is a hallgatóság gyönyörködtetésére. Ez a gyakorlat korábban nem volt szokásos. Míg korábban a zene mindenki – legalább is egy adott közösség együttes – aktivitását jelentette, a reneszánszban a nagy többség szerepe átminősül, passzív hallgatókká válnak, és a kikapcsolódás egyik legelterjedtebb formája lesz számukra más zenés és énekes előadásának a hallgatása. A zenei élet effajta differenciálódása a XIX. század folyamán válik még látványosabbá, a hangversenyélet polgári körökben történő széles elterjedésével.

IV. 4.

A lappok énekes kultúrája megmaradt természetközelinek és misztikusnak. *Nils-Aslak Valkeapää* lapp költő, író, politikus és jojkaénekes így vall a számik zenéhez és művészetéhez való viszonyáról: „A számi kultúrában soha nem volt művészet. És művészek

³⁰ Menuhin-Davis, 1981

³¹ Szomjas-Schiffert, 1996

sem. Csak az elmúlt években – a nyugati típusú kultúra behatolásával – a természettől való elidegenedés következtében jelent meg ez a megkülönböztetés. Alapjában a számiknak minden élet volt: az élet pedig része a természetnek. Az, ami a nyugati kultúrafilozófia szerint művészetnek minősül a számi kultúrából, a számik életfelfogásában másnak minősül.³² A jojka különleges hangzása egy jellegzetes éneklési stílusnak tudható be: az énekes olyan bravúros fjtitúrás trükköket alkalmaz, amelyek hiányoznak az európai zenék díszítő motívumainak tárából.³³ W. Wiora népzenekutató megfigyelései szerint bizonyos hasonlóságokat mutató éneklési stílus figyelhető meg azonban a busmanok és egyes észak-amerikai indián csoportok körében. Ezek hasonlóan ősi állapotokat konzervált kultúrák, ami azt bizonyítja, hogy a szóbeliségen alapuló társadalmak egyes esetekben (ha más tényezők is ezt erősítik) aránylag változatlanul meg tudják őrizni ősi kincseiket, így a zenéjüket is. Az ősi állapotokat őrző népek közül egyesek zenei világa igen komoly kulturális különbségek ellenére is érdekes hasonlóságokat mutathat, talán az életmód hasonlósága miatt:

hó- és jégmezők, tundra	sivatag, félsivatag
lappok (Észak-Norvégia)	busmanok (Kalahári sivatag) egyed sísági indiánok (Észak-Amerika)

- ↓ – vadászó-gyűjtögető életmód ↓
- samanizmus, természethit mélyen átítatja a kultúrát
 - vándorlás, fél- vagy teljes nomadizmus, ideiglenes táborhelyek
 - az ének nem esztétika-központú, inkább kommunikációs eszköz, fontos funkcióval bír, **nem öncélú** produktum, (miként az ősi sziklarajzok sem azok)
 - zeneileg egyes gondolatok hasonló leképzési módja és hasonló énekstílus

Ezek a hasonlóságok persze nem szabad, hogy megtévesszenek, hiszen sem a hasonlóan archaikus, fentebb már említett magyar kultúra, sem pedig a lappokkal párhuzamban sokat emlegetett inuit és északi-szamojéd kultúrák nem mutatnak zenéjükben hasonlóságokat a lapp jokájával.

V. 1.

A lappok számára a jojka a beszéd-től eltérő jelrendszer, mely a valóság szavak által nem pontosan kifejezhető és értelmezhető tartományát írja le. A lappok ezeket a dallamokat a szavakhoz hasonlóan, pontosan képesek dekódolni.³⁴ A lappok zenéjének kutatásakor figyelembe kell venni azt is, hogy ősi, eredeti nyelvükről szinte semmit sem tudunk, márpedig a protolapp nyelv és zene évezredekén keresztül együtt élt. A zene és a szöveg a népdalban hangsúlyozás és ritmika szempontjából szorosan illeszkedik. A lapp népzene prozódijája³⁵ komoly hiányosságokat mutat ebben a tekintetben.³⁶ A beszéddallam-kutatá-

³² Domokos, 2000, 16–17.

³³ Szomjas-Schiffert, 1996

³⁴ Tamás, 1998

³⁵ prozódia: A zene és a szöveg illeszkedésének tana – a dallam ütemei és hangsúlyai egybe kell, hogy csengjenek a szöveg ritmusával és hangsúlyaival

³⁶ Szomjas-Schiffert Gy. érzékelte először, hogy a lapp énekek prozódijában gondok vannak.

sok igazolták azt, hogy a nyelvi változásoknak a dallam és az intonáció áll ellen leginkább.³⁷ A beszéddallam nem tükröződhet jobban máshol, mint a természetes népzeneben. A népdal a beszéddallam egyfajta „felnagyítása”. A finnségi népek érkezése a lappoknál teljes nyelvcsere-t idézett elő.³⁸ A lapp nyelv alapszókincsében máig ismeretlen eredetű szavak a protolapp nyelv maradványai is lehetnek. A jojkálás már hosszú hagyományokra visszatekintő gyakorlat volt, amikor a nyelvcsere lezajlott. Kérdés az, hogyan hatott ez a jojka-dallamokra? Ha a szívós beszéddallam a népdalban él, a jojka megőrzött-e valamit a protolapp nyelvből? A lapp más finnugor nyelvekhez hasonlóan ereszkedő dallamvonalú, első szótagon hangsúlyozó nyelv. Ilyen nyelv nem produkálhat magas zárlatú dalokat³⁹, sem olyan ritmikai képleteket, melyekben a rövid értékek, nyolcadok, tizenhatodok sorozatosan a hangsúlyos szövegrészre, azaz szótagra esnek. A finnugor népek dalaiban a sor eleji rövid szótagok is hangsúlyosak.⁴⁰ Ezért nem jellemző a felütéssel kezdődő dallamtípus sem a magyaroknál, sem az osztjákoknál⁴¹, sem más finnugor vagy nem finnugor, de ereszkedő dallamvonalú, elől hangsúlyozó nyelvvel bíró népeknél.⁴² A lekottázott dallamok és a hozzájuk lejegyzett szövegek vizsgálata, valamint néhány hangfelvétel meghallgatása után arra a következtetésre jutottam, hogy a lapp jojka a finnugor nyelv hangsúlyozási követelményeit sokszor semmibe veszi. Arról van itt szó, hogy a zeneileg és ritmikailag is hangsúlyos hangok nem illeszkednek a természetes beszéd hangsúlyos helyeihez, ugyanakkor a hosszabban kitartott, illetve nyomatékos énekhangra jön ki a természetes beszédben egyébként hangsúlytalan szótag. A következő kottarészletekben bekarikázással jelöltem azokat a helyeket, melyek a fenti észrevételemet igazolják.⁴³

A műzene felrúgja olykor a fent említett törvényszerűségeket, amikor idegen mintát követ. Ezt példázza Erkel Bánk bánja is, amely az olasz opera mintájára készült és az olasz nyelv hangsúlyozási viszonyait próbálja a magyar szövegre értelmezni. A mű egy híres sorában aláhúzással jelölöm azokat a zeneileg hangsúlyos részeket, melyek nyilvánvalóan nem a magyar beszéddallam és -ritmus szabályait követik: „Meghalt a cselszövő, nem dül a rút viszály”. Ezért mondják, hogy a magyar műzene Bartók és Kodály műveiben találta meg a prozódiaját, és ez annak köszönhető, hogy zenéjük a magyar népzene épült, arra a zenére, amely minden tekintetben megfelel a magyar beszéddallam és hangsúlyozás követelményeinek. A népdalkincs sehol a világon nem követ olyan idegen mintákat, melyek az anyanyelvtől idegen dallamvezetést vagy hangsúlyozást kívánnának meg.

³⁷ Szomjas-Schiffert, 1976

³⁸ Ezzel kapcsolatban vannak más nézeteik is, Collinder műveiben (1932, 1941, 1953) elveti azt, hogy a lapp a korai ősfinn alapnyelv átvétele, szerinte a lapp az uráli alapnyelv egyik nyelvjárásának folytatója, így a protolappra vonatkozó feltevéseket is elveti.

³⁹ Az ún. „felcsapó sorvég vagy kadencia” mint elszigetelt jelenség megtalálható egyes obi-ugor dallamokban, valamint a fennmaradt magyar regös-énekekben és népi játékokhoz kapcsolódó dallamokban. (Lázár, 2000)

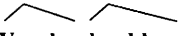

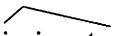



⁴⁰ A rövid és hangsúlytalan kezdésű népdalok egyébként egész Európában elterjedtek.

⁴¹ Lázár, 2000

⁴² A finn zenében a skandináv hatás eredményeként könnyen lehet találni felütéssel induló dallamokat. Az ősi rúnódallamok és az archaikus népdalkincs azonban egészen elszigetelődnek ettől az idegen hatástól, ui. a népi nyelv- és dallamérzék hosszú évszázadok alatt sem tudta azt befogadni.

⁴³ Összesen kb. 150 dallamot vizsgáltam meg Szomjas-Schiffert és Aikio – Kecskeméti – Kiss kottagyűjteményeiből a prozódia szempontjából, és jelentős hányaduk igazolja fölfedezésem helytállóságát. Helyhiány miatt ebben a tanulmányban csak néhány példát teszek közzé.

A kották Szomjas-Schiffert Gy. *Lapp sámánok énekes hagyománya* c. könyvéből származnak (96. o.).

A megjelölt szövegben szereplő szavak helyes intonációja és a szóhangsúly helye ⁴⁴	Szótári alak ⁴⁵	Jelentés	Eset ill. rag	A jojkákban helytelenül (második szótagon) elhelyezett hangsúlyok
 Vuosko-duoddara	Vuosko-duottar	Vuosko tarhegy	Cx Sg. akk-gen.	Vuosko-duoddara
 Áhkku	áhkuu	nagymama	–	áhkuu
 juojggastan	juojggastit	kicsit jojkál jojkálni kezd	Vx Sg./1.	juojggastan
 Bieraš-Mihkála	Bieraš-Mihkál	(személynév)	Cx Sg. akk-gen.	Bieraš-Mihkála
 Ie an	iež	maga	Px Sg. akk-gen.	Ie an
 eamida	eamit	föld	Cx Sg. akk-gen.	eamida

V. 2.

Véleményem szerint ebben a jelenségben a protolapp hangsúlyozás emlékét kell látnunk, hiszen mai finnugor nyelvükkel nem kompatibilis. Ha a lappok ki is voltak téve norvég, svéd és finn kulturális hatásoknak, az már nem befolyásolhatta különösebben a kialakult énekes gyakorlatot. Ahogy a finnek, és a skandinávok nem tudták megérteni a lappok énekeit, úgy a lappok számára is idegenek, minden közös elemet nélkülözők voltak a hódítók dallamai, és hatásuk a jojkákra elhanyagolható.

Azt, hogy az énekes kultúra olyan erőteljes, változatlan, hosszú idők próbáját kiálló érték, jól példázzák azok a finnugor eredetű dallamok is, amelyek a zömmel törökös kultúrájú, finnugor zenei hatásoktól már több ezer éve mentes magyar népdalkincsben is fennmaradtak egyes siratokban, regös dallamokban.⁴⁶ A magyar népdal állandóságát mutatja az is, hogy a szoros közelségben élő, több szólamú szláv zenei kultúra nem tudott behatolni népdalkincsünkbe.

⁴⁴ Egyes apró helyesírási különbségek a kotta alatti szövegrészek és a táblázat szavai között abból származnak, hogy Kovács Magdolna lejegyzése nem követi hűen az 1978-ban elfogadott új helyesírási rendszert. A táblázatban szereplő szavakat az említett helyesírás szerint átirтам.

⁴⁵ Pekka Sammallahti 1993

⁴⁶ Szomjas-Schiffert 1967

V. 3.

Mivel a differenciáltabb társadalmak is képesek megőrizni ősi gyökereiket a színes, kulturális áramlatok forgatagában, nem ésszerűtlen azt feltételezni, hogy elzártan élő, máig a természeti viszonyokat fenntartó kultúrák egészen az emberiség hajnalától őrizhetnek emlékeket dalaikon, vallásukon, szokásaikon és társadalmi rétegződésükön keresztül. A lapp jojka minden bizonnyal őriz valamit az utolsó jégkorszak után észak felé vándorolt vadász népek zenei kultúrájából, hiszen az északi sarkkör vidékén, mintegy hűtőszekrénybe zárva nagyon-ősi állapotok konzerválódtak: az altai sziklarajzok és a sámándobok megőriztek egy tízezer évesnél is régebbi, ősi szimbólumrendszert, a társadalom, mint láthattuk, megőrizte archaikus, alig differenciált jellegét, a réntartás megmaradt a lappok legfontosabb tevékenységének. Aki hallott már élőben tradicionális jókát, az biztosan egyet ért A. Launis finn zenekutató szavaival: „Aki ezt a fajta dalt egyszer hallotta, úgy cse-eg a fülében, mint a történelem előtti kor hatványdala”.⁴⁷

Irodalomjegyzék

- Aikio, S. – Kecskeméti I. – Kiss Z. (1972): *Lappische Joiku-Lieder aus Karasjok gesungen von Anders Ivan Guttorm*. SUST 149, Helsinki
- Bodrogi T. (1997): *Mesterségek, társadalmak születése*. Fekete Sas Kiadó, Budapest
- Burenhult, G. (1995): in.: (szerk) Burenhult, G.: *A kőkori világ – Vadászó-gyűjtőgetők és korai földművelők*. Officina Nova és Magyar Könyvklub, Budapest
- Csáji L. K. (1999): *Dzsánkrí, Utazás Belső-Magyaria bronzkorába*. Masszi Kiadó, Budapest
- Domokos J. (2000): *A számi költészet fordíthatóságáról*. BUFF 15. sz., Budapest
- Firth, R. (1951): *Elements of Social Organization*. London, 162.
- Huszka J. in.: Hoppál-Jankovics-Nagy-Szmadám: *Jelképtár*. Helikon, Budapest
- Kantola, T. (1984): *Talvadaksen jojkuperinne. Folkloristiikan tutkimuksia 2, Turun Yliopiston kulttuurien laitos, Turku*
- Keresztes L. (szerk.) (1983): *Aranylile mondja tavasszal*. 507–523., Európa Könyvkiadó, Budapest
- Korhonen, M. (1981): *Johdatus lapin kielen historiaan*. SKS, Helsinki
- Launis, A. (1922): *Kaipauksen maa – Lapinkäviän muistomuksia*. Jyväskylä
- Lázár K. – Szij E. (2000): *Reguly Antal "hangjegyekre szedett" finnugor dallamai*. Tinta könyvkiadó, Budapest
- Lomax, A. (1979): *Cantometrics: a method in musical anthropology*. Berkeley, California
- Sammallahti, P. (1993): *Sámi-suoma-sámi sádnegirji*. GO. Ohcejohka
- Soffer, O. (1995): in.: Burenhult, G. (szerk): *Az első emberek – Az ember származása és őstörténete*. Officina Nova, Budapest
- Szomjas-Schiffert Gy. (1967): *Kalevala, regösének, „páva-dallam”*. in.: Nyirkos I. (szerk.): *Utunk Pohjolába. Kalevala-kutatások Magyarországon*. Békéscsaba

⁴⁷ Keresztes (szerk.), 1983

Szomjas-Schiffert Gy. (1976): *A finnugor zene vitája I-II*. Akadémiai Kiadó, Budapest

Szomjas-Schiffert Gy. (1996): *Lapp sámánok énekes hagyománya*. Akadémiai Kiadó, Budapest

Tamás I. (1988): *A lapp jojka kutatásának története. Módszertani fejtegetések*. Néprajz és Nyelvtudomány, XXXIX, 179-196. Szeged

Turi, J. (1983): *A lappok élete*. Gondolat, Budapest

Kultúrkritika és válságérzet

Szerb Antal *A Pendragon legenda* című regényében

TÖRŐ KRISZTINA

1. Bevezetés

1.1 A válságirodalom

A huszadik század elején, a tízes évektől kezdve az európai irodalomban és filozófiában ugrásszerűen megnő azoknak az írásoknak a száma, melyek a kultúra romlását elemzik, halálát jósolják¹. Ezen írásokat összefoglalóan válságirodalomnak (krízisirodalomnak) nevezzük. A válságirodalom alapja az a világtapasztalat, hogy az Európában addig érvényes (és általánosan érvényesnek tekintett) értékek, értékrendszer megroggyanak. Ez a változás a krízisirodalom képviselői szerint olyan mértékű, hogy a kultúra létét fenyegeti.

Ez a világtapasztalat annak a nagy változásnak a következménye, mely a tizenkilencedik századdal kezdődően Európában gazdasági, társadalmi, tudományos, művészeti és vallási téren végbement. Mindezen változások eredője azonban még korábban, a tizennyolcadik században, a racionalizmus és a felvilágosodás eszméinek megjelenése.

A tizennyolcadik század folyamán egyre több kultúrkincs lesz sokak tulajdona. Az olvasás, az iskoláztatás, a tudás egyre több társadalmi réteg igényként jelenik meg, s a polgárság különböző rétegei mindenképp hozzájutnak e javakhoz Európa nyugati részén. A tudományos eredmények egy része információszinten lesz többek tudása, s ami még ennél is fontosabb: sok tudományos eredményt a technika használ fel. Így modernizálódik az ipar, a kereskedelem és a közlekedés.

Ugyanakkor a tudományos eredmények gyakran mondanak ellent az egyházi dogmáknak is. (Ez természetesen korábban is előfordult, azonban az egyház ilyenkor vagy igyekezett köreiben belül tartani a veszélyes eszméket és egyéneket, vagy egyszerűen likvidálta őket.) A vallásos világnézet mellett egyre erősebbé válnak azok a világnézetek, melyek részben vagy teljes egészében elfordulnak Isten létének tételétől. A vallás helyét gyakran a művészet vagy a tudomány veszi át.

A tudomány területén a tizennyolcadik századtól a ráció és az empíria lesz a paradigma meghatározó eleme. Különböző tudományágakban természetesen különböző (és változó) mértékben érvényesül ez a tendencia. A természettudományok hamarabb szabadulnak az addig mindent betöltő természetfölötti (isteni) eszmétől, míg a társadalom- és művészeti tudományokban tovább megmarad a valóságon túlit, valóságon felülit előfeltételező (idealista vagy metafizikus) megközelítésmód. Azonban a tizenkilencedik század közepétől itt is fontos és sokáig ható episztemológiai változás következik be. 1831 és 1842 között megjelenik August Comte *A pozitív filozófia kézikönyve* című műve, 1860-ban pedig napvilágot lát

¹ A legjelentősebbek: SPENGLER Oswald: *A Nyugat alkonya*, 1918-1922; BENDA Julien: *Az írástudók árulása*, 1927; BABITS Mihály: *Az írástudók árulása*, 1928; ORTEGA Y GASSET José: *A tömegek lázadása*, 1930; HUIZINGA Johan: *A holnap árnyékában*, 1935.

Hippolyte Taine *Művészetfilozófia* című könyve, mely az előbbihez hasonlóan szintén a pozitivisták módszereinek alkalmazásának szükségességét hirdeti minden tudományban.

A pozitívizmus a természettudományok (egzakt tudományok) mintaadó szerepét hangsúlyozza a metodológia területén. A pozitív felfogás szerint minden a kauzalitáson alapul, a tudomány célja épp az ok-okozati összefüggések feltárása s ezek nyomán az egyetlen igazság megállapítása. Mindennek alapja a ráció, semmi, ami nem racionális, illetve kísérlettel nem vizsgálható és nem bizonyítható, nem tartozik a tudományok területére. Perecz László a következő kulcsszavakkal foglalja össze a pozitívizmus lényegét: 'szcientizmus, a metafizikaellenesség, a haladás-hit, a természettudományos megismerési minta minden tudományban, és az egységes tudomány eszméje'².

Isten, legalábbis a tudományok szempontjából nézve, a tizenkilencedik században valóban halott.

Mindezzel párhuzamosan zajlik a társadalom átalakulása is. A felvilágosodás társadalomról alkotott elképzelése emancipálni kezdi azokat a társadalmi rétegeket, melyek addig el voltak nyomva vagy legalábbis kevés figyelem irányult rájuk. A társadalmi szerződés ideája elméletileg átfogja az egész társadalmat, a romantika kora illetve a francia forradalom pedig össze is hozza egymással a különböző rétegeket (az más kérdés, hogy aztán maga a romantikus művészet lesz az, ami a forradalom és a megelőző korszak törekvéseit sikertelennek érzi és mutatja).

A haladásban, fejlődésben való hit nemcsak a tudomány sajátja lesz, de erősen érezhető a politikában és az élet más területein is. Így tehát mind a művelődés, mind a mindennapi élet leválik az egyháztól és a vallástól, olyan intézmények jelennek meg a művelődés és kultúra területén, melyek már semmilyen módon nem kötődnek az egyházhoz (például a főleg Hollandiában meglehetősen nyitott olvasóköri, a spektariotális folyóiratok, vagy később az Európa nyugati részén népszerű szalonok, valamint a művészeti-társadalmi-politikai folyóiratok). A különböző társadalmi rétegek emancipációja, elméleti alapot és célt kapva mintegy egyenes vonalú fejlődést látszik követni.

A gazdasági fejlődés, a nagyipar megjelenése lehetővé teszi az áru tömegtermelését, ami a huszadik század elejére elvezet annak a kialakulásához, amit ma fogyasztói társadalomnak hívunk. Ugyanez a fejlődés indítja meg a nagyarányú urbanizációt is (bár érdemes tudni, hogy ez Németalföldön már jóval korábban végbement). Az élet központja a város lesz: itt folyik a termelés jó része, új társadalmi rétegeket hozva magával (tőkés és proletariátus), itt zajlik a kulturális élet jó része, itt jelennek meg (ha lassan is) az első jóléti intézmények. A város tere olyan tér, mely közel hoz egymáshoz olyan rétegeket, melyek addig sokkal távolabb voltak egymástól. Egy térben lakik a tőkés, a polgár, a munkás, a művész és az értelmiség.

A technikai fejlődés jóvoltából azonban nemcsak a város „zár össze” embereket, de maga a világ is összezsugorodik (legalábbis, amit akkoriban világnak tekintettek: tehát kevés kivételtől eltekintve legtágabb értelemben is Európa és esetleg Észak-Amerika). A tömegközlekedés és a kommunikáció-hírközlés fejlődésének eredménye ez. Mindez, ahogy már utaltam rá, bizonyos fokú (nem elsősorban politikai értelemben vett) demokratizálódáshoz vezetett. Bár természetesen a politikai struktúra területén is komoly változások zajlottak le. Ebbe nem kívánok bővebben belemenni, csupán a modern pártpolitika ki-

alakulására utalok, mely világnézeti és nem utolsó sorban gazdasági alapokon nyugodott (liberalizmus, konzervativizmus, baloldaliság megjelenése).

Összefoglalva tehát: a tizenkilencedik század végére Európa nyugati részén jelentős mértékben átalakul a társadalmi struktúra, a kultúra és a művelődés, a gazdasági helyzet. A fejlődés (változás) haszonélvezői sokkal szélesebb rétegekből kerülnek ki, mint korábban bármikor. Változik az életmód és változnak a módszerek. Hallatlan mértékben növekedik a közönség – legyen az áru bármilyen természetű is.

Mindezen változások azonban nem arattak osztatlan elismerést. A tudás, a kultúra, a politika demokratizálódása azt jelentette, hogy valamilyen módon olyan csoportok is bekapcsolódtak a fenti diskurzusokba, melyek addig nem voltak részesei azoknak (illetve teljesen más módon, hiszen tudományos és politikai hiba volna azt mondani, hogy például a parasztság rétegei nem rendelkeztek kultúrával vagy tudással). Valójában nemcsak e területek befogadói (tehát kifelé irányuló) aspektusa változik meg, hanem a tartalmi (belső) aspektusa is. A tudás értékelésének legfontosabb kritériuma egyre inkább a hasznosság lesz – hiszen csak azzal érdemes foglalkozni, ami az ember (egyéni vagy csoportos) fejlődését, előrehaladását segíti ezen a világon. Ez azonban erősen ellent mondott a tudás eddigi tradícióinak.

Nemcsak ez hatott azonban zavarólag. Felületesen szemlélve az eddigi folyamatok egy fentről lefelé való mozgást mutatnak. Azonban egyértelmű, hogy itt *kölcsönhatásról* van szó: minden réteg, csoport értékrendszere nagymértékben hatott a másikéra. Tulajdonképpen egy, az élet minden területén megjelenő paradigmaváltásról beszélhetünk.

A paradigmaváltás pedig, amint tudatosul, mindig ellentétekkel jár (igen jól látható ez a tudományos paradigmaváltásoknál). Valami veszendőbe megy (vagy legalábbis úgy látszik) és megjelenik a félelmetes kérdés, hogy az új, a *jövő* jobbat, vagy egyáltalán jót hoz-e.

Érdemes megkockáztatni azt a most meg nem támogatandó tételt, hogy ezt a félelmet és válságérzetet a tág értelemben vett demokratizálódás miatt bekövetkező hatalomátrendeződés, és így egyes rétegek számára a hatalomvesztés okozza.

Ez a világerzés fogalmazódik meg a válságirodalomban. Sőt, egy nagyon határozott bizonyossága annak, hogy a jövő nem hoz jót. Így a jövő s maga a jelen is, félelmetes, szorongáskeltő lesz³.

E helyt nem kívánom részletesen elemezni a válságirodalom egyes műveit, inkább az alaptételeket és az alapállításokat mutatom be. A válságot a szerzők elsősorban vallási, transzcendens problémaként élik meg. Ezzel természetesen összefonódik az intellektuális és erkölcsi romlás kérdése. A modern korban megváltozik a tudománnyal, az erkölccsel, a politikával szemben támasztott elvárások rendszere, a világ egyre inkább eltávolodik a hagyományos kultúrától, mely a görög-keresztény eszmerendszeren alapul. A válságirodalom szerzőinek egy része komoly filozófiai alapon áll. Egyrészt elítélik az élethez leszálló életfilozófiákat, másrészt pedig úgy észlelik, hogy a világ megváltozásához magának a filozófiának, a tudománynak a megváltozása járult hozzá leginkább. Talán Babits fogalmazza ezt meg a legplasztikusabban: a negatív változás „párhuzamos a modern antiintellektualista és pragmatista világnézetek kialakulásával ... autochton és tisztán szellemi ere-

3 A válságról és a válságérzetről illetve az ezzel járó szorongásról bővebben: Hamvas Béla 1938-as publikációja.

detű”⁴. Mindez olyan tudomány- és életeszményhez vezet, melyből hiányzik a transzcendencia és az ezzel szoros kapcsolatban lévő erkölcs.

Miben nyilvánulnak meg ezek a jellegzetességek? Főként a húszas évek végén, a harmincas évek elején megjelent művekben szerepel komoly tünetként a konkrét európai politikai szituáció: a szélsőségek feltűnése (legyenek azok jobb- vagy baloldaliak). Ezekben azt kifogásolják leginkább a kultúrkritikák szerzői, hogy a megfelelő erkölcsiséggel nem rendelkező tömegek alkotják, s így a politikában is előkerül az ösztön, a szenvedély (egyedül Huizingánál tűnik úgy, hogy a fasizmus konkrét veszélyeit is látja). Érdemes megjegyezni, hogy a szerzők a politikai demokrácia és a szélsőséges politikai mozgalmak megjelenése között, épp a fent említett ok miatt, közvetlen kapcsolatot látnak

A másik, általánosan megfogalmazott szimptóma, hogy a kommunikáció technikai fejlődése, valamint a közoktatás megjelenése ismereteket közvetít ugyan a széles ember-tömegek felé, ugyanakkor a tudás újfajta birtokosai az erkölcsi és metafizikai hiányosságaik miatt a tudást *használni* akarják, méghozzá az ember földi életének megkönnyítése érdekében.

Tipikusan válságjelenség a (nagy)város (e jelenség elemzését legszebb és legáttekinthetőbb formában Spenglernél találjuk). A város az, ahol a különböző hagyományokkal rendelkező egyének és csoportok találkoznak, ez a politika, a művelődés, az ipar és a kereskedelem központja. Itt fejlődnek a legújabb művészeti irányzatok, itt teremnek a legújabb tudományos eredmények, melyek azonnal és kritika nélkül tejednek a társadalom különböző rétegeiben. Nincs is idő (sem eszköz) itt az elmélkedésre, ami pedig az európai (görög-keresztény) kultúrában oly fontos szerepet játszott sokáig – az élet ritmusa hallatlan mértékben felgyorsult.

A válságként értelmezett helyzetet tehát az jellemzi, hogy átalakulnak vagy épp megszűnnek azok a keretek és tartalmak, szabályok és szokások, melyek eddig az európai kultúrát (legalábbis a válságot érzékelők szerint) jellemezték. A válságirodalom szerzői tehát gyakran a kortársi kultúrát elemzik és kritizálják.

1.2 A tudomány

Mint már említettem, a tizenkilencedik századdal kezdődően a tudományban jelentős paradigmaváltás következik be. Ez nemcsak a természettudományokra érvényes, hanem a tizenkilencedik század közepétől fogva a társadalom- és művészettudományokra is. Mindkét terrénmot a pozitivizmus alaptételezései és metodikája jellemzi, mely a korszak emberének uralkodó világszemléletével párhuzamos.

Hiba volna azonban azt feltételezni, hogy az uralkodó világszemlélet az egyetlen is volt: mint már szó esett róla, a romantika kialakulása a maga elvágyódásaival, istenteremtő tendenciájával, nagyban tulajdonítható annak az érzésnek, hogy a haladáseszme ígéretei társadalmi szinten nem valósultak meg oly mértékben, ahogy a kor embere megkívánta volna. A tudományban, főleg a filozófiában továbbra is jelen voltak az idealista irányzatok, a tizenkilencedik századra pedig kifejlődtek a pozitivistának egyáltalán nem nevezhető életfilozófiák.

Így tehát a kauzalitás és az egyenes vonalú fejlődés tudományos alapigazságai mellett hol gyengébben, hol erősebben jelen voltak más alapigazságok is.

⁴ Babits 1997, 48

A tizenkilencedik század második fele azonban megérleli azt a gondolatot, hogy a kauzális-racionális módok alkalmatlanok a világ megismerésére és megértésére, helyettük a nagy összefüggések feltárását kell célul tűzni, mert csak így válik értelmezhetővé a világ. A gondolat a huszadik század elejére érik be igazán: megjelenik a szellemtörténeti iskola. Különösen a történettudomány és az irodalomtudomány nyer sokat ezzel a gyökeresen új megközelítési móddal. Alaptétele, melyet először Wilhelm Dilthey fogalmaz meg,⁵ hogy a társadalmi jelenségek (így a történelem, a művészetek) nem vizsgálhatók természettudományos módszerrel, hiszen az előbbieknél figyelmen kívül hagyhatatlanok az olyan jelenségek, mint az erkölcs, a psziché, az anyagi és szellemi jellemzők kettőssége, s a mindezekből létrejövő struktúra. A szellemtörténet szerint mindezek meghatározzák a korszellemet (a szellemtörténet egyik kulcsfogalma), mely viszont hatással van az adott kor embereire, történeire. A szellemtörténet (legalábbis egyes képviselői) mindezen tényezők változását is feltételezi, ezért lesz az irány másik kulcsszava a történetiség. Mégpedig olyanfajta történetiséget használ a szellemtörténet, mely (az eddigi történetfelfogásokkal szemben) a jövőt is figyelembe veszi.⁶

Mindezekből következően az a megállapítás is alapvetően jellemző a szellemtörténetre, hogy egyszerre több igazság is létezhet benne.⁷

Érdemes megfigyelni, miként érnek össze a válságirodalom kultúrkritikájának egyes állításai és a szellemtörténet bizonyos tételei. Mindenekelőtt a pozitívizmus elutasításában egyeznek meg: mindkettő hiányolja belőle a szellemi, a metafizikai, valamint az erkölcsi összetevő jelenlétét. A másik közös pont, hogy a hagyománynak, a hagyomány szervességének mindkettő jelentőséget tulajdonít: a válságirodalom éppen a hagyományok végetlen változását írja le, s gyakran elemzi, míg a szellemtörténet a történetiséget látja meg minden tárgyban.

Hasonlóan, bár jóval nehezebben kimutathatóan közel állnak egymáshoz politikai víziójukban is: nem feltétlenül szükséges mindenkinek, helyesebben akárkinek a kezébe politikai hatalmat adni.

Kitűnően példázza a két szellemi kör kapcsolatát Johan Huizinga *A középkor alkony* (1919) című könyve, mely a szellemtörténeti irányzat egyik leggyakrabban emlegetett műve. Huizinga a későközépkor lelki, szellemi, gondolatai struktúráit vizsgálja *A középkorban*, ugyanakkor feltűnően sok utalás található szövegében a világ kortársi állapotára. Ez egyrészt a szellemtörténet által fontosnak tartott múlt-jövő-kapcsolat illusztrációja, másrészt pedig az utalások gyakran kritikus felhangjuk alapján kultúrkritikai megjegyzéseknek is tekinthetők⁸.

1.3 Magyarország

A nyugat-európai fejlemények természetesen Magyarországon is éreztetik hatásukat. A legismertebb írás talán, ami a válságirodalom-kultúrkritika kategóriájába sorolható a költő Babits Mihály esszéje, mely 1928-ban jelent meg *Az írástudók árulása* címmel. Ez a

⁵ Klaniczay, 1976, 278

⁶ Ennek a jellemzőnek kitűnő példája Huizinga, illetve a talán nem kifejezetten szellemtörténész Spengler, aki a múlt(ak) morfológiai vizsgálatá alapján írja le és jósolja a jövőt...

⁷ Ezzel kapcsolatban Percz Barta Jánosra utal. Percz, 1998, 80

⁸ Erről bővebben: Léon Hanssen, 1996, 319–351

tanulmány recenzió Julien Benda egy évvel korábban megjelent ugyanezen című könyvéről, de több is egy egyszerű recenziónál. Babits tudatosan és szándékosan nem marad meg az egyszerű könyvismertetésnél, a francia szerző könyve ürügy arra, hogy Babits még egyszer, talán alaposabban kifejtse azon nézeteit, melyeket 1918-ban *A veszedelmes világnézetben*⁹ ismertetett. Hasonlóan Bendához, ő is a modern világ antiintellektuális és antiracionalista jellegét utasítja el (távol áll azonban a pozitivizmustól is). Írásának (tulajdonképpen szintén Bendához hasonlóan) nemzeti jellege is van: a magyar írástudó illetékességét fejegeti a kérdéssel kapcsolatban¹⁰.

E ponton kapcsolódhatunk a magyar kultúrkritika másik nagy vonulatához, amely a népi-urbánus-vita nevet kapta. E jelenséget nem szokás kultúrkritikának nevezni, érdemes azonban elgondolkozni azon, hogy faji, nemzetkarakterológiai alapon mégiscsak a kultúra területeit érinti a vita (irodalom-művészetek, tudomány, és természetesen a társadalom más kérdései).

Végül nem szabad elfelejtenünk Hamvas Béláról, aki 1938-ban rövid elméleti bevezetővel ellátott bibliográfiát ad ki a válságirodalomról.

Ami a tudományt illeti, a pozitivizmus után, némi késéssel, megjelenik a szellemtörténet is. Percz László a következőképpen korszakolja a magyar szellemtörténetet: az 1917 és 1919 közötti évek a „szellemtörténeti láz” időszak, majd 1931-1932-től egy szellemtörténeti polémia következik, végül a harmincas évek végén elkezdődik a szellemtörténet és a neopozitivizmus vitája¹¹.

A magyar szellemtörténet egyik jelentős képviselője az egyébként más hatásokra is érzékeny Szerb Antal¹². Szerb esszéit és két irodalomtörténetét a szellemtörténetben oly fontos pszichológiai érzékenység, történeti tudat, bizonyos morfológiai jellegzetességek bemutatása, a tudományos szöveg irodalmiasítása, illetve a szellemtörténet számára szintén fontos etikai hozzáállás jellemzi.

De nemcsak Szerb tudományos művei viselik magukon és hordozzák magukban a kor jellegzetességeit. Különböző mértékben ugyanis Szerb regényeiben és novelláiban is megjelennek a huszadik század első felének intellektuális, esztétikai és etikai diskurzusának jellegzetességei. Vizsgálódásom célja, hogy megmutassam, hogyan tematizálódnak mindezek *A Pendragon-legenda* című regényben, mely véleményem szerint a kor egyik kulcsregényének tekinthető.

2. A regény

2.1 A Pendragon-legenda

Szerb Antal *A Pendragon-legenda* című regénye 1934-ben jelent meg a Franklin Társulat kiadásában, majd 1944,-ben *A rózsakereszt* címen.

⁹ Babits Mihály, 1997, 27

¹⁰ ibid., 28. Hogy Benda könyve mennyire volt népszerű és általánosan olvasott Magyarországon (pontosabban, hogy valószínűleg nem volt az), arról Rónai Mihály András szól fordításának előszavában. Benda művével szemben viszont népszerűnek tűnik bizonyos körökben, igaz, majd egy évtizeddel később a holland Johan Huizinga (és itt most a szerzőre polgári és irodalmi értelemben is gondolok). Huizinga műveinek egy része idegen nyelven már a harmincas évek elején ismert volt Magyarországon, 1938-tól gyors egymásutánban jelennek meg műveinek magyar fordításai – köztük két válságírása is, 1936-ban pedig személyesen jár Budapesten.

¹¹ Percz, 1998, 170

¹² Lásd például Deák Tamás: Szerb Antal emlékére és Bodnár György: *A szellemtörténet és a történelem kihívása* in *Történelem 2.* 428–433 és 440–449.

A *Pendragon-legenda* két világ, illetve világállapot szembenállását és egymásbafo-lyását tematizálja. Első olvasatban egy misztikus világ és egy racionális világ találkozik a regényben. Sokkal árnyaltabb olvasatot kaphatunk azonban, ha nem hagyjuk figyelmen kívül a tényt, hogy regényről, tehát *fikcióról* van szó. Ily módon a misztikusnak minősített világ misztikusan *való* világnak minősül, mely értelmezés, s ezt kívánom majd alátámasztani, megegyezik az intencionált valósággal.

E két világállapotot egyrészt reáliák és figurák (karakterek) jelenítik meg a regényben, másrészt pedig a regényben főszerepet játszó tudományos irányok. Mindkét halmazt tekintve megfigyelhetők a rejtett, de erősen jelenlévő kultúrkritikai diskurzus elemei.

2.2 A korabeli recepció

A korabeli kritikák, könyvismertetések legelőször is műfaji alapon közelítenek a regényhez. Nagy erényének tekintik, hogy olvasmányos, izgalmas mű, mégis messze felette áll a korabeli népszerű ponyvának. A kritikusok szerint ezt többek között úgy éri el Szerb, hogy műfaji keveréket ír. A detektívregény kategóriája több helyütt is felbukkan, s ez keveredik más kategóriákkal: detektív- és kalandregény¹³, másutt: detektív- és esszéregény, kísértetregény¹⁴, detektív- és misztikus regény¹⁵. Kérdés természetesen, mennyire jogos ma az ilyesfajta műfaji megközelítés. Mégis érdemes két kategóriát kiemelni: az esszéregényét és a misztikus regényét.

Az esszéregény valóban műfaji megközelítés: két szövegtípus, pontatlanabban kifejezve két műfaj egybefolyására utal. E regényfajta a huszadik század elejének prózapoétikai újítása, mely mögött azonban természetesen általános világnézeti és tudományelméleti változás rejlik. Voltaképpen két világmagyarázati módszer csúszik itt egybe: a tudományos és a művészi. Egyik sem elég már önmagának, s egyik sem elég az embernek (hisz a tudományos diskurzus, amint az mind Szerbnél, mind Babitsnál jól látszik, épp az irodalmi illetve művészi nyelv felé közelít).

A húszas-harmincas évek egyik jellemző szövegtípusa az esszéregény: Thomas Mann életművében éppúgy megtalálható, mint Babits Mihálynál.¹⁶ A *Pendragon legenda* valóban kitűnő példája e műfajnak: a rózsakeresztesek történetének, és az európai történelem bizonyos történéseinek tudományos igényű(szándékú) leírása szervesen illeszkedik a regény szövetébe, s így nélkülözhetetlen tematikai elemmé is válik.

A misztikus regény sokkal inkább tematikus megjelölés. Maga a *misztikus* szó itt, mint magában a regényben, nem a vallási misztikát jelenti, hanem a földöntúli, illetve a *valóságon kívüli*, a *valószínűtlen* megjelenésére utal. Ez utóbbi értelemben azonban épp ellentmond a regény szándékainak.

A kortársi kritika második általános mondanivalója éppen ez a különbségtétel. A kritikák nagy része szerint Szerb regényének van egy valós szintje és egy fantasztikus vagy titokzatos vagy misztikus szintje. Többen többféleképp fogalmazzák meg azon érzésüket, hogy ami ezt a titokzatos, misztikus szintet illeti, kíváncsiságuk kielégítetlen marad: „Egyet-

¹³ Makkai László: *A Pendragon-legenda*, in: *Tört pálcák I.* 1999, Tankönyvkiadó, 233

¹⁴ Thurzó Gábor: „*A Pendragon legenda*”, ibid. 234

¹⁵ Hevesi András: *A Pendragon legenda*, ibid. 237

¹⁶ Természetesen e típus a mai regényirodalomból sem hiányzik, elég *A Pendragon legendával* oly sok mindenben rokon Eco-regényre, a *Foucault-ingára* gondolni.

len fogyatékosága a regénynek : a misztikus elemeket végül nem sikerült valami szellemes szublimálással valósággá vagy hazugsággá átalakítani.”¹⁷ Sokkal óvatosabban (és szellem-történeti háttérrel) közelít a valóság és nem-valóság kérdéséhez Thurzó Gábor: ő egy másik, metafizikus világot tételez a világ mögött, amit a többiek a valóság, valószínűség szavakkal írnak le. Thurzó szerint „Ezt a világot éli át egy határ nélküli pillanatban Bátky János, ez jelenik meg előtte összesűrűsödve, lényegében megmutatkozva ... ezzel hirtelen színt vált az egész könyv, eltűnnek a detektívek, kísértetek, rózsakeresztesek és mint az egész regény értelme, lényege, megjelenik a másik világ mágiája.”¹⁸ Mi is ez a másik világ? „...földi ésszel befogható világunk” mellett az „irrealitás, az irracionalitás” világa”.¹⁹ S fontos ez az apró kis helyesbítés: az irreális ugyanis nem lehetséges, a másik azonban lehetséges, csak nem vagy nehezen felfogható. Azonban mintha még Thurzó sem látná egészen a képet: a regény „pointja” éppen az, hogy mindkét világ jelen van a regényben, tartozékaival együtt.

2.3 Másvilágok

Az irracionális és racionális világnak más aspektusa is megjelenik *A Pendragon legendában*. Spengler fogalompárját segítségül hívva legegyszerűbben kultúra és civilizáció ellentmondásaként írható le ez az ellentét. Meg kell jegyezni, hogy Spengler kettős értelmű kultúra-fogalomban gondolkozik: a kultúra egyrészt történelmi időszak, ‘abszolút zárt, belső tartammal, lefutási idővel rendelkező egység’²⁰, melyből összesen nyolc van az emberiség eddigi történelmében, s melynek mindig része a hanyatló korszak, a *civilizáció* is²¹, másrészt azonban kultúráként jelöli meg azt a civilizációval szemben álló, mindig a civilizációt megelőző korszakot, melynek alapvető jellemzői az organikusság, a létrejövő, a metafizikus gondolkodás, amivel szemben áll a civilizáció, mely szervesetlen, a már létrejött, az antimetafizikus, a technicizáltság, a pénz időszaka²². Spengler a kultúrához a vidéket, a civilizációhoz a világvárost köti meghatározó térként.

A kultúremler Spengler számára a metafizikus gondolkodásra képes, nemes, természethez kötődő ember, míg a civilizáció képviselője az antimetafizikus, intelligens, tényember, szakember²³ a világváros elszigetelt lakója.

Spengler a nyugati kultúrában is látja és elemzi már a civilizáció korszakát: szerinte ez a 19. században, sőt bizonyos országokban (ahogy Benda szerint is) már a 18. század közepén elkezdődik²⁴.

A Pendragon legenda Nagy Britanniában: Angliában és Walesben játszódik. E helyszínek sokatmondóak. Nagy Britannia, a világbirodalom gyarmataival és az anyaországgal sokszínű és gazdag kultúrát jelképez, ám politikai és gazdasági hatalmával, fejlettsé-

¹⁷ Illés Endre: *Pendragon-legenda*, in: *Történelmi pálcák I.*, 246, hasonló szellemben, de más nézőpontból: Marék Antal: *A Pendragon legenda*, ibid. 250, Horváth József: *A Pendragon-legenda*, ibid. 248, (ygy): *A Pendragon-legenda*, ibid. 246

¹⁸ Thurzó Gábor: „A Pendragon legenda”, ibid. 235–236

¹⁹ ibid.

²⁰ Spengler, 1984, 746, Csejtej Dezső összefoglalója

²¹ pl. ibid. 67

²² ibid. 68

²³ A szakemberrel szembeni ellenszenv többé-kevésbé minden kultúrkritikusknál megtalálható, ugyanúgy, mint a világvárosnak a hanyatlás jeleként való felfogása.

²⁴ Ibid. 68, ibid. 64

gével, nagyvárosaival és modern tudományával a civilizáció szimbóluma is lesz. Anglia s benne a világváros London elsősorban a technicizált, egyértelmű, világos élet. Benne a civilizációnak olyan jellegzetességei is felbukkannak, mint a mulató vagy a gyár – különböző területek nagyipari jellegű intézményei. Egy hely képviseli itt csupán a civilizáció előtti állapotot: a könyvtár (s ez is csupán részlegesen, hiszen egy világváros központjában van, bárki számára hozzáférhető).

Civilizációs vívmányok kötik össze Londenal a vidéket is: a vasút, az autó és a telefon. A főszereplőhöz, Battyhoz is a telefonon keresztül jut el az első fenyegetés, mely egyértelműen a civilizációtól származik.

A walesi vidék már sokkal inkább a kultúra, s így egy másik világ jelképe. S nem is egyszerű jelkép ez. Az organikusságot nem csupán a kastély körüli park, a tó és a (legalábbis Batty számára kétségbeesetten változó s mégis egyöntetű) walesi erdőség (219–223) képviseli. Szervesség jellemzi az épített környezetet is. A falu házai, a templom, a kastély és Pendragon vára a múltak (történelem) folytonosságát jelzik. De nem csupán jelek ezek.

A kastély és a vár birtokosai, a Pendragon család (az Earl, unokahúga és unokaöccse) maga az *élő* történelem és a nemesség. Mindannyian bírnak valamiféle önmagukon túli irányultsággal. Létezésük már maga több, mint egyszeri lét, hiszen egy történelmi család képviselői, ám emellett kisebb-nagyobb mértékben mindegyikük rendelkezik valamiféle benső késztetéssel, amiktől cselekedeteik, szokásaik, mániái metafizikai értelmet nyernek.

A falu néhány lakója is szoros kapcsolatban van egy másik világgal. Rev. Dafyd Jones a valláson keresztül, nővére, Miss Jones pedig (minden valószínűség szerint a vallás mellett) az álmokon keresztül (96–98). Pierce Gwyn Mawr pedig, a próféta nemcsak egy metafizikai valóság képviselője. Ő, az Earlhoz hasonlóan, bár ellentétes előjellel, mind a történelemmel, mind az irracionálissal személyes kapcsolatot tart fenn mint az a személy, aki Asaph Pendragon szolgálatába szegődik.

Az elsősorban a városhoz kötődő alakok tipikusan a civilizáció emberei. Batty kollégáira, a szakemberekre csupán utalás történik. Csak egyszer jelenik meg egy tudós, a „kartárs”, aki irigyli Battyt a Pendragon-könyvtárban való kutatás lehetőségéért, pontosabban annak eredményéért: „...maga fogja megírni Asaph Pendragon életrajzát. Amerikából üdvözlő táviratokat fog kapni, és Németországból évente öt doktorjelölt fog magához zárandokolni.... Még a francia lapok is meg fognak emlékezni magáról néhány sorban...” (10) Ez az eredményorientált, az érdeklődés-kutatás tárgyát valójában mellékesnek tekintő hozzáállás tipikusan civilizációs jelenség. Természetesen ezt az emberfajtát is hajtja valamiféle szenvedély: Batty és másik ismerőse a telefonos fenyegetőzést egyértelműen a kolléga szakmai féltékenységének számlájára írja: „Egy szakembertől minden kitelik. Wel, ez az egész. Ne törődjék vele ...” (13) E mondat hangneme azonban rögtön kicsinyesnek is minősíti mind a szakember szenvedélyét, mind cselekedetét.

A Roscoe-csoport tagjai is a hanyatló korszak képviselői. Eileen St. Claire hangsúlyosan nem nememesi származású (228), Batty első emléke a hölgyről pedig egy tipikusan civilizációs jelenséghez, a nyaraláshoz, és annak helyszínéhez, a szállóhoz kapcsolódik (38) Eileen St. Claire személyisége minden ellenkező értelmű jel ellenére mentes az élettől. Beszélget, de oly személytelenül, mintha leckét mondana fel (41), mesél egykori szerelméről, de „... olyan hangon beszélt mint egy automata, hidegen, távolian, embertelenül.” (136), szeretkezik, de csak ha el akar érni valamit, s ebben is profi, gyakorlott (140–141). Mindennapjaiból hiányzik a szenvedély, bűnös volta egyszerű és átlátható. Egy

olyan bünszövetkezet feje, melyet a pénz irányít, a pénz tart össze, és amely a technika vívmányait is használja céljai elérése érdekében.

Eileen St. Claire civilizációs jellegét másként is jelzi a szöveg: Bátky barátja, a költő szerelmi bánatában megőrül s évek múltán Perzsiában bukkan fel „...ahol ő a fejedelmi kormány légügyi minisztere.” (40) Ez az ironikus hangnemű megjegyzés több, mint annak jelzése, hogy a nő szó szerint őrjítő hatású, és a költő valóban meg is őrlt tőle, ami abban nyilvánul meg, hogy valami teljesen lehetetlen helyen és körülmények között politikus lett. E mondat azt jelzi, hogy Eileen St. Claire oly módon kötődik a civilizációhoz, hogy ilyen értelemben is képes romlásba dönteni. A költőből, elméjének elborulása után ugyanis tipikusan civilizációs jelenség lesz: egy forradalom jellegtelen (hisz véletlen lett) politikusa, egy technikai terület minisztere.

Eileen St. Claire egyetlen aspektusban áll távol a civilizációtól: külsejében. St. Claire „szép volt, nem korunk uniformizált szépsége, mint egy filmangyal, hanem igazán szép, a maga saját módján.” (38) E szépség segítségével azonban mintegy magára vesz valamiféle metafizikai jelmezt. Így válhat Bátky számára a Vétékké, Cristofoli és a Pendragon család számára (különböző mértékben persze) a Végzetté.

Morvin, Eileen St. Claire bűntársa szintén a nagyváros embere, orvos (s így különösképpen ellenpontozza az Earlt), aki hideg ésszel ismeri a más típusú Bátky érdeklődését és e szellemben próbálja megvesztegetni (151). Véleménye szerint minden, amire Bátky vágyhat elérhető pénzzel. Ily módon voltaképpen Bátky értékrendszeréből, értékeiből kivonja a szellemet, mert ezek csupán így értelmezhetők számára.

A bűnbanda harmadik tagja, Maloney kettős figura. Egyrészt a pénz által, hideg ésszel irányított csoport tagja, ő maga ugyanakkor szinte elképzelhetetlenül közel áll a természethez (épp ezért van szüksége rá a bandának). Ösztönei még minden gátlástól mentesek, ügyességét erkölcsi meggondolások nélkül bármire használja, ami neki megélhetést biztosít. Mintha a még öntudatra nem ébredt ember figurája lenne.

Érdekes figurája a civilizációnak a német lány, Lene. Testi alkata feltétlenül a fejlődést, a növekedést (akár a létrejövést) sugallja (128). S ezzel ellentmondásos figurává válik: egyrészt a szervesség feltétlen megtestesítője, másrészt viszont fizikai jellegzetességei (főként, hogy *nőként* bír ezekkel a tulajdonságokkal) szinte kizárják, hogy valamiféle *metafizikus* legyen benne. Jelleme, életmódja szintén inkább a civilizációhoz kapcsolódik: németisége, érzelem nélküli szerelmi élete (130), a modern filozófiában való jártassága (128), azonnali cselekvéskészsége (128–129), Neue Sachlichkeitje akár illusztrációja is lehetne Spengler világvárosi emberének. Ugyanakkor azonban neki is van valamiféle kapcsolata a történelemmel, hisz történelmi tanulmányokat folytat (128), s így legalább a szervesség iránti igény megnyilvánul lényében. Ráadásul, bár szerelmi életét nagy érzelmek és a keresztény-polgári erkölcs nem befolyásolják, mégis megjelenik nála e témában (németként?) a „das Moralische” (130), amiről nemigen lehet tudni, mit is jelent, mindenesetre mégiscsak valamiféle metafizikai maradványra utal.

A két fiatal Pendragon, mint már utaltam rá, mind családirag, mind földrajzilag még egy előző korszakhoz, a nem hanyatló kultúra korszakához tartozik. Ugyanakkor sajátos viszonyban vannak saját hagyományaikkal. Osborne hiányolja életéből az irracionálisat, ezért maga próbál hagyományt teremteni (64–67). Cynthia is érzi a kultúra hanyatlását, hiszen ő gyűjti, menti azokat a hagyományokat, melyek a történelem folyamán felhalmozódtak. Ugyanakkor mindketten távolodnak is attól, aminek a hiányát vagy veszélyeztetettség-

gét érzik. Osborne a nő és a szerelem metafizikáját vagy irracionálisát tolja el magától, Cynthia tudományos küldetéstudata mellett megvan a lányban a pusztaság tudása, a ténytudás iránti tisztelet is. Sőt, Bátky Cynthia esetében már azt a hagyományoktól való elfordulásnak tartja, hogy Cynthia nem gögös várkisasszonyként viselkedik.

Ugyanakkor kiderül, hogy amilyen mértékben egyáltalán még lehetséges, a két ifjú Pendragon más-más módon ugyan, de továbbra is része marad a saját történelmének (s így valójában korszerűtlen emberekké válnak): Cynthia végülis mégsem a tudománynak szenteli életét, Osborne-ban pedig már korábban rádöbben saját történetének és saját feladatának lényegére: felkéri Bátkyt, hogy ha az esetleg a Pendragon család krónikájának megírására adná fejét, írja le azt a változást is, ami ezen időszakban „a Pendragon-ház legfiatalabb sarjában” végbement, mikor „ráeszmélt történelmi hivatására. Érezte, őrá vár a súlyos, esetleg végzetes, de mindenképpen magasztos feladat, hogy felderítse a kísértetiesességek és a vétkeknek azt az áthatolhatatlan szövevényét, mely ... családjának ősi fészkeire borult.” (157) Természetesen nem ő deríti fel, mi is történik a családban, nem is lenne rá képes. De látja, hogy mi adhatott volna életének metafizikai értelmet „szebb korokban”. Ez az érzés, a feladat nagyságának és a körülmények lehetetlenségének keveréke e rádöbbenést az ironikus hangnem ellenére szinte tragikussá teszik. Végül Osborne, az új generáció képviselője mégis megtalálja hivatását: „Nagybátyám nem óhajt majd ilyen prózai dolgokkal foglalkozni, és az egész beláthatatlan vagyonkomplexum adminisztrációja gyenge vállamra fog nehezedni.” (236–237) A civilizáció beférkőzik a kultúrába, a pusztaság gazdasági vagyon megjelenésével a régi hagyomány is megfertőződik: „Most vettem észre, hogy a stilizált, nőies lárva mögött ott leselkedik már az aktív, gyakorlati, csupa erő angol férfi úr-arca.”, mondja Osborne-ról az elbeszélő szöveg (237). Ez az aktivitás és úr-arca azonban már nem az Earl aktivitása és nemessége.

A két legérdekesebb figura, a főszereplő(k), az Earl(ök) of Pendragon, és a másik főszereplő-elbeszélő Bátky János.

Owen Pendragon, az Earl of Gwynedd teljesen civilizációmentes figura. Külsője, alakja sugallja kiemelkedését környezetéből: hatalmas termetű, szép fejű, tekintélyt sugárzó. Nemessége minden cselekedetében megnyilvánul. Pontosabban még cselekednie sem kell ahhoz, hogy létének metafizikai aspektusa is megnyilvánuljon: „A régi nagy főurak lehettek ilyenek: akik azáltal, hogy voltak, anélkül, hogy valami különös tettek vagy mondtak volna, megmutatták a kornak, hogy van valami szebb élet az élet fölött.”, mondja róla Cynthia (75) Érdeklődése, tudományos tevékenysége is más világ, a korától eltérő, a metafizikust, a nem racionálisat is magába foglaló valóság felé irányul.

Az earlnek közvetlen kapcsolata van a történelemmel, valójában része saját múltjának. Ugyanaz foglalkoztatja, ami néhány őst foglalkoztatta (s ezzel együtt ezen ősei is foglalkoztatják). Ily módon szinte még is találja azt, amit keres: a halhatatlanság, a szellem és a test halhatatlanságának titkát. Ám ez elvont, metafizikai értelmezése a halhatatlanságnak. Az earl személyében épp az a különleges, hogy az irracionálisat teljesen fizikai valójában szeretné hozzáférhetővé tenni. Ez a terv részben megvalósítható, hiszen Asaph teste újra életre kel, de egy határt lehetetlen átlépni. Ez tudatosul Asaphban, és kései leszármazottjában, Owenben. A kor pedig, amikor fény derül az irracionális kézzelfoghatóvá tételének lehetetlenségére, a civilizáció kora.

Személyes kapcsolata is van Owen Pendragonnak leghíresebb ősével, Asaph Pendragonnal. Az éjféli lovas valamilyen módon többször is megmenti az újabb Earl életét,

Asaph a kastély körül is felbukkan, s a történet végén az áldozatok cseréjének is személyes találkozás alkalmával kellett lezajlania.

Az earl természetesen használ különböző civilizációs vívmányokat: autót és telefont. De csak azért, mert vannak: ha nem lenne autó, bizonyára lóra ülne. Ám még a világgal való kapcsolattartására is jellemző a civilizáció előtti kor kommunikációs módszere: „Jobb szeret követeket küldeni, ez is olyan fejedelmi vonás benne.” (156).

Owen Pendragon az, aki valójában két világban él, s inkább a régi, metafizikus, irracionális világban, mint a civilizáció korában.

Bátky funkcióját, és jellemét tekintve is összetett figura. Egyrészt ő az elbeszélő (és mint később erre kitérek, ennek nagy jelentősége van), másrészt olyan szereplő, aki félig kívülről szemléli az eseményeket, azonban résztvevője is az eseményeknek, méghozzá úgy, hogy ő az egyike annak a két embernek, aki megközelítőleg ismeri a történet többiek számára ismeretlen szintjét.

Bátky János, harminckét éves, Angliában élő magyar bölcsészdoktor, a „fölsőleges tudományok tudora” (6). Bátky valóban sok mindennel foglalkozik: középkori lakatosmesterséggel, misztikával, könyvésztetl, más kultúrákkal, pszichológiával... valamint önmagával. Érdeklődésének iránya, önreflexiója, a történelemhez és a történelmihez való vonzódása, történelem- és tudományfelfogása, az, hogy a jelenség mögött képes mást látni (különösen a nők esetében), az, hogy teljesen gyakorlatiatlan, könnyen köthetné egyértelműen a kultúra hanyatlás előtti szakaszához, s így voltaképpen teljesen egy kategóriába tartozna az Earlrel. Ez azonban több szempontból is problémás lenne. Eltűnne ugyanis a félig objektív, félig résztvevő szerep, azonkívül valószínűleg nehezebben bontakozna ki az Earl monumentális alakja, ha nem egyedül tölthetné ki a kategóriát.

A bátkyi kultúrjellegzetességek tehát ellenpontoszódnak Bátky más jellemzőivel. Bátky vonzódik az irracionálitáshoz, meg sem kérdőjeleződik benne a metafizikai létezés lehetősége, ugyanakkor nem vállalja ezt mindig. Nem meri megemlíteni azt az ötletét, hogy a szakállas öregúr a tó partján azért ír latinul és nem angolul, mert egy évszázadokkal ezelőtti nyelvváltozást használta kora miatt, így csak elbeszélői szövegben jelenik meg ez az értelmezési lehetőség (90–91). Eileen St. Clairrel (a Vétékkel) együtt töltött éjszakát, és az éjfél-i lovassal való találkozását nem mondja el, mert fél a találkozások irracionálisainak elítélésétől: „Vannak dolgok, amik csak éjszaka igazak. ... Az ember szégyelli az érthetlent, az irracionálist, mint valami lelki betegséget.” (183) (Ráadásul Cynthiának kellett volna bevallani a kalandot, aki nőként és vetélytársként végképp nem érthetné meg a dolog irracionálisát.) Hasonlóképpen bizonyos távolságot tételez fel az a reflexivitás, amely Bátky ironikus megjegyzéseiben bújjik meg. Hisz az álomban, mely a regényben a másik világgal való kapcsolattartásnak egyik eszköze, de pszichoanalitikusan hisz benne, mely kifejezetten civilizációs tudomány. A pszichoanalízishez való viszonya (legalábbis az erről szóló mondata) ironikus: „Az olyan illetlen dolog, hogy csak egészen fiatal lányoknak érdemes elmagyarázni.” (97)

Bátky tehát maga sem menekülhet a civilizáció hatásaitól. Különösen akkor nem, mikor bevallja, hogy „kora ifjúságotomtól kezdve városlakó voltam” (220). Ráadásul a kiindulópont, ahol Bátky először felbukkan, és ahonnan elindul a vidékre, az London, a nagyváros.

Bátky az Earlhöz hasonlóan szintén két világban él, de ő inkább a civilizáció korának azt a képviselőjét jelképezi, aki még vissza tud emlékezni, vissza mer térni a civilizáció előtti korba.

2.4 Tudomány A Pendragon legendában

A *Pendragon legenda* nemcsak egy általános, hanem egy tudományos paradigmaváltás tematizálása is. A téma egyrészt tudományos irányzatok vitájaként jelenik meg. Másrészt az egész cselekmény egyik szála tudományos kutatások köré fonódik. Harmadrészt a főszereplő személyében megmutatkozik a jellem és a tudományos érdeklődés és annak jellege közti összefüggés, pszichologizálva így nemcsak a figurát, hanem a tudományt is.

A tudomány motívuma a két főszereplő párbeszédeiben, valamint az elbeszélői szövegben jelenik meg. Az Earl of Gwynedd és Bátky János mindketten tudósok. Pontosabban mindketten kutatók. Bátky hivatalos kutató, diplomája és doktorátusa van hozzá. Az earl viszont családi és kulturális hagyományokat visz tovább azzal, hogy kutat. Kettejük tudományról szóló beszédében inkább az earl részéről tapasztalható a tudományos paradigmaváltásra vonatkozó reflexió, míg Bátky csupán megerősíti ezt. A Bátkyról szóló elbeszélői szövegek sem magát a váltást tematizálják, hanem Bátky és tudományos irányultságának viszonyát illusztrálják.

Az earl tudományfelfogása meglehetősen elitista, antidemokratikus. A híres rózsakeresztesről, Robert Fluddról a következőket mondja: „... nem volt igazán jó családból való közölni akarta azt, amit tudott.”. Vele szemben viszont Asaph Pendragon „... semmi vágyat nem érzett, hogy a fűszeresek értesüljenek felfedezéseiről.” (121–122). Ez a megközelítés nem áll távol a kultúrkritikusok véleményétől: bár különböző hangsúlyokkal, de mind Benda, mind Huizinga a régi rend megbolydításának tartja, hogy a nagy tömeg számára is elérhetővé válik mindaz, ami eddig csupán kiválasztottak számára volt hozzáférhető. Ez a kiválasztottság számukra lelki-etikai nemességet jelentett (mindazonáltal nem lehet elfelejteni, hogy ez a fajta nemesség mégis valahogy a született/adományozott nemességgel esik egybe.) Nem véletlen tehát, hogy a szövegben épp a fűszeresek szimbolizálják az earl számára azokat, akiknek semmi közük a tudáshoz. A fűszeres kisszerű, kereskedelemben, ráadásul kiskereskedelemben járatos ember, aki a nagy összefüggéseket nem láthatja át, s a kereskedelmi szellem jellemző rá.

Az earl számára pedig pont a nagy összefüggések lényegesebbek, ezekben látja a tudomány értelmét és célját. Számára a tudomány nem is válik szét természet- és humán- vagy társadalomtudományokra. Kutatása, mely az élet mibenlétének feltárásán keresztül az élet meghosszabbítására illetve újraindítására irányul, nem pusztán természettudományos kutatás. Elméleti, sőt metafizikai alapja van: Fludd természetfilozófiája és Osthene „értelmetlen, de szép jelmondata.” (119) E tétel a szereplői szövegben is megerősítést nyer: „... van valami ősz-kinyilatkoztatás, aminek minden emberi tudomány csak a hígítása.” (120) Az earl tudományfelfogása szerint a mítosz és a tudomány egy tőről fakadnak.

Az earl a racionális gondolkodás megjelenését tekinti a fordulópontnak a tudományban. Az ősz-kinyilatkoztatást az emberek elfelejtették „abban a mértékben, amint növekedett a képességük, hogy racionálisan gondolkozzanak.” (120)

A jelenlegi állapotot, melybe nem hajlandó belenyugodni az earl, már a regény elején igen plasztikusan megfogalmazza, s ezzel tematizálja is a problémát: „... ma nagyon sokat tudunk a természet apróka részleteiről akkor az emberek többet tudtak az egésztől. A nagy összefüggésekről, amiket nem lehet mérleggel mérni és felválni, mint a sonkát.” (7) A mérhetőség kritériuma, melyre az earl utal, a pozitivistá tudományfelfogás egyik alapvető kívánalma. Ez az újfajta tudományosság, ami mindent megmér, bizonyít, részek-

re oszt (a pozitivizmus következményeként jön létre több szaktudomány is), nemcsak a „Gesamtwissenschaftl” mint tudományos ideáltól áll távol. A megállapításban használt hasonlat voltaképpen azt állítja, hogy az újfajta tudományból kiveszett minden metafizikai, minden emelkedett.

Nemcsak az earl kritizálja a kortárs tudományosságot, de az ő tevékenysége is érdekes fénybe kerül egy róla mondott véleményben. Bátky barátja, Fred így írja le az earl kutatásainak eredményét (akit egyébként futóbolondként jellemez): „*Fel is talált* valami új állatot...” (9) Ez a megközelítés már nem tud olyan terminológiát használni, ami nem az újfajta természettudományhoz kapcsolódik: amit nem értünk, azt csak a számunkra érthetővel lehet elmagyarázni, s így a lényeg tűnik el.

Az earl a kétféle tudományos nyelv közti különbségre is rávilágít. Bátky kérdésére, hogy a rózsakeresztesek híres könyve értelmezhető-e konkrétan, tehát használható-e, az earl a következő választ adja: „Azt lehet mondani, hogy ad utasításokat azok számára, akik megértik.” (120) A racionalitás előtti tudomány nyelve ugyanis allegorikus, szemben a racionalitás pontosnak tűnő, gyakran egyébként metaforán illetve hasonlaton alapuló nyelvvel. A régi tudomány nyelvét csak a beavatottak értik és értették régen is.

Az earl konkrét kutatásait kétféleképp értelmezik a különböző szereplők. Egy részük számára nyilvánvaló, hogy valamiféle misztikus, érthetetlen dolgot űz az earl, mások számára viszont nyilvánvaló, hogy az earl (anyagi haszon érdekében) a tropikus betegségekkel foglalkozik. Érdekes módon mindkét vélemény veszélyesnek tartja az earl tevékenységét. A reverend Isten ellen való vétkeknek érzi az élet meghosszabbítására vonatkozó kísérleteket, és az ördöggel való szövetségnek tekinti. Roscoe-ék viszont saját magukat érzik veszélyben. A reverend az intézményesült metafizikát képes csupán elfogadni, legalábbis az earl-lel kapcsolatban. Ugyanakkor a reverend nővére is foglalkozik természetfeletti dolgokkal, ezek -mert a reverend maga is félig-meddig beavatott- számára szintén a tudományos kísérlet kategóriájába tartoznak. (59)

Az earl kutatásának mibenléte és célja valóban annyira különbözik a kortársi tudástól, hogy csakis lehetetlennek, esetleg ördöginek tudja értelmezni az, aki valamit tud róla. Ez persze nem vonatkozik a családhoz tartozó egyénekre: Cynthiára és Osborne-re. Ők nem minősítik nagybátyjuk kutatásait. Ismervén a vizsgálódások alapját képező családi hagyományokat, természetesen tekintik őket (81).

E kutatások megítélése vetül rá Bátkyra is: sokáig orvosnak, orvoskutatónak nézik többen is. Élete épp ezért kerül veszélybe: Roscoe-ék azt hiszik, hogy az earl tropikus betegségekkel kapcsolatos kutatásában vesz részt. A reverend viszont azt gondolja róla, hogy orvosként az earl ördögi kutatásainak részese.

Bátky az egyetlen, aki átérzi, átlátja az earl kísérleteinek lényegét, aki átérzi az earl világfelfogását. Nem véletlen ez: az ő tudomány- (és világ)felfogása nagyon közel áll az earléhez. Öndefiníciójával, hogy ő a „főlöszleges tudományok doktora.” (6) azonnal szembeállítja magát korának haszonelvűségével, s ezáltal distanciát teremt önmaga és az őt körülvevő világ között. Másik öndefiníciójában hisztorioszociográfusként jelöli meg magát (95). Ezek az önmeghatározások azonban már a modern kor meghatározásai. A régi kor tudósa még nem határozza meg, sőt kifejezetten rejteti mibenlétének lényegét. A regény egyik rejtélye épp a Pendragonok rózsakeresztes mivolta. (Ez a rejtőzködés összefügg a tudomány és a demokrácia problémakörével is.) Bátky, amellet, hogy meghatározza magát, az újabb

kor sajátos terminusaival operál: bölcsészdoktor, és szociográfus. Ezek a tudomány újfajta felosztására és újabb tudományok kialakulására utalnak.

Ugyanakkor azonban Bátky a történelemmel és irodalommal foglalkozik, tehát a szellemi hagyományokat kutatja, méghozzá úgy, hogy az elsajátított tudást illetve az eredményeket nem, vagy csak a tudományok körén belül hasznosítja. Csupán életének legújabb eseményei vették rá, hogy megpróbálja hasznosítani tudását, például amikor igyekszik becsukni a kastély régi zárú ablakát: „Egyike volt a ritka eseteknek életemben, amikor szak-tudásomnak a keresztretjvényektől függetlenül, praktikus hasznát vettem.” (47) Ugyanez történik, mikor barátaival megpróbálnak kiszabadulni a fogságból.

Bátky tudományfelfogása illetve tudományhoz való viszonya másban is eltér korának jellegzetességeitől. Mint már szó volt róla, Bátky az összegyűjtött anyagot nem dolgozza fel (legalábbis nem tudományos műben), örömet magában a gyűjtésben, a felfejtésben találja, ám az interpretálás aktusa már nem érdekli különösebben. Ebben az aspektusban különbözik is az earltól, hiszen ez utóbbinak jól meghatározott célja van.

Bátkynak a történelem nem ásatásokból, nem hivatalos iratokból jelenik meg, hanem krónikákból, önéletrajzokból és a még élő hagyományokból. Ezek forrásértéke megkérdőjelezhető, legalábbis a pozitivistá történetfelfogás szempontjából. Bátkynak azonban épp a tényértékű forrásokra nincs szüksége, hiszen véleménye szerint „...nincs igazság ... Csak igazságok vannak.”²⁵ (184) E tipikusan szellemtörténeti hozzáállás teszi lehetővé, hogy Bátky számára az earl személye épp olyan történelmi forrás legyen, mint azok a könyvek, melyeket a British Museum vagy az earl könyvtárában olvasgat. De az earl nem azért forrás, mert sokat tud családjá történelméről, hanem mert maga is része, sőt csinálója a történelemnek. Így a történelem személyessé válik, pontosabban kiviláglik személyes jellege, s egyértelmű értelmezhetősége megkérdőjeleződik. Az egyértelmű értelmezhetőség lehetetlensége, a teljes bizonyosság hiánya mind a múlt, mind a kortársi történetre jellemző. Osborne gramofon-jelenete kitűnően példázza, milyen eltérő értelmezések születnek egy esemény körül azonnal, s milyen ötletszerűen lehet felhasználni azokat az egyébként önálló jelentéssel bíró egységeket, melyekből az esemény maga összeáll (pró-fétálás–Marseillaise–katolikus mise) (63–66).

Bátkynak egyébként magához a tudományhoz való viszonya is rendkívül személyes. Mint megjegyzi: „Semmi a világon nem érdekel annyira, mint egy ember érzelmi viszonya valami absztraktnak.” (7) Tehát Bátky is valami alapvetően irracionálisat keres: az érzelem nem a racionális elme, hanem az irracionális lélek tevékenységének eredménye. (Érdekes módon ezt a hozzáállást nemcsak Bátky, hanem egy másik szereplő, Osborne is ismeri: „...magát, mint historikust, a nagy események lélektani rugói is érdekelni fogják.” (157)) Tudományos terminológiájában nem a tény, bizonyítás, bizonyíték, következtetés, tudás, bizonyosság szavak szerepelnek. Ezek helyett az intuíció, az érzés, az impresszió, a képzelet, a fantázia, és a trance szavak alkotják Bátkynál a megismerésre és a felismerésre vonatkozó szótárat. Ezek a szavak hol a mindennapi életben történő megismerést, hol a tudományos jellegű (történettudományos) megismerést jellemzik. Így Bátky esetében a tudomány és a hétköznapi élet ugyanúgy összefonódik, ahogy az earl esetében. S mindkét szféra meghatározó aspektusa az irracionális, a metafizikus.

²⁵ Percz, 1998, 180

Érdekes összefüggés tapasztalható Batty jelleme, személyisége és világhoz való viszonya között. Batty a gyakorlatiatlan, szorongó, reflexív típusú értelmiségi, aki nem nagyon érzi magát biztonságban a nagyvilágban. Csupán saját érdeklődési körén belül mozog otthonosan: a könyvtárban, saját szellemi birodalmában. Hogy valamennyire mégis élhetővé tegye maga számára saját korát, átmitizálja a világnak azon részeit, mely nélkül mégsem tud megenni. Ily módon kapnak például sajátos szerepet és értelmezést Batty életében a nők. Számára a másik nem képviselői sohasem önmagukat jelentik, mindig szimbólumai valaminek. Eileen St. Claire a Vének lesz Batty szemében, Cynthia (bár ő maga öntudatlanul, de kitartóan harcol ellene) pedig az arisztokrácia vagy az angol történelem.

Életét valójában nem ő maga irányítja. Érti, hogy van rajta kívül valami, ami őt és környezetét mozgatja, az eseményeket rendezi. Batty az élet megmagyarázhatatlan, különleges eseteiben nem feltétlenül vizsgálódik, hogy ráleljen a magyarázatra, hanem valami valóságon túli erő működésének tulajdonítja a megmagyarázhatatlant (s így voltaképpen magyarázatot ad). Ezekben a helyzetekben Batty a sors görög istennőire, a párkára gondol (25, 33, 53). Viszonya ahhoz a tényhez, hogy rajta kívül álló erők irányítják sorsát, nem teljesen pozitív. Ezek a gondolatok mindig veszélyes, szélsőséges helyzetekben jutnak eszébe – illetve e helyzetek épp azért félelmetesek számára, mert tehetetlennek érzi magát bennük. Ez a tehetetlenségérzet okozza szorongásait, és ezt a szorongást még nem tudja leküzdeni benne a spengleri értelemben vett civilizált ember.

Ugyanakkor az emberen túli, az emberfeletti nemcsak félelemkeltő. Értelmezhetővé, áttekinthetővé is teszi a világot: a nyugalom forrása. Mikor Batty a ilanvygani kastélyban először beszélget az earlrel a könyvtárban, az elbeszélő szöveg szerint „Egyszerre minden a helyén volt, a metafizikai helyén...” (113)

Az earl egészen másként viszonyul az irracionálishoz és a metafizikushoz. Számára ezek sokáig az élet szerves részét képezik, meglátjuk neki semmiféle szorongást vagy félelmet nem okoz. Sőt, maga az earl az, aki kapcsolatban áll az életnek ezzel a szférájával, s könyvtárban voltaképp ő teremti meg azt a metafizikai rendet, ami Battyt megnyugtatja.

Ám e metafizikai rend felborul a történet végére. Az irracionális a gonosz megidézésével negatív előjelet kap. Saját maga, saját változása (fejlődése) emészti fel az iránta való bizalmat. Az addig érvényes értékek veszélybe hozása, figyelmen kívül hagyása tönkreteszi azt a rendet, hagyományt, melyben a Pendragonok minden veszély ellenére bántatlanul élhettek.

A gonosz megidézése az utolsó lehetőség volt a biztos tudás, illetve az eredmény elérésére. Azonban ez a tudás (a végtelenségre, halhatatlanságra vonatkozó tudás) nem lehet emberi tudás, hiszen akkor épp a metafizikai tartalma veszik el.

Az a szorongás pedig, ami Battyknál a metafizikai aspektussal kapcsolatban néha megjelenik, Asaph Pendragon esetében félelemmé és borzalommá válik. Ő mint nagy metafizikai tudású személy a gonosszal való találkozásáig nem érzi a rajta kívül működő erőket, akkor viszont összesűrítve találkozik velük.

3. Hitelesség és hihetőség *A Pendragon legendában*

3.1 A narráció néhány sajátossága

Mint már idéztem, a korabeli kritikák egy része szerint a rejtély nem oldódott fel, nem derült fény az igazságra, nem tűnt el a hazugság. Ezek a nyelvi kifejezések valójában azt a hiányt hivatottak jelezni, hogy az olvasó nem kap valóságos, vagy ha tetszik, olyan megoldást, ami a racionális világot egyeduralkodóvá teszi a regényben.

Az igény, hogy biztos, egyértelmű megoldás szülessen, nemcsak abból adódik, hogy az olvasó maga racionális világban él. Ebben az esetben ugyanis akár fantasztikumnak is felfoghatná a regény irracionális vonalát. Ezt azonban két jelenség is akadályozza a szövegben. Az egyik az ironia, amit már a korabeli kritika is kiemelt, a másik pedig az, hogy az elbeszélő-főszereplő szinte végig lebegteti azt a kérdést, hogy mi valóságos és mi képzelődés vagy mese.

Ennek a lebegtetésnek az eszköze a speciális elbeszélői perspektíva. Bátky János a történet egyik főszereplője, ugyanakkor ő az, aki az elbeszélői szöveget mondja (pontosabban az események lezajlása után írja). Ily módon az olvasó nem kap objektív narrációt és interpretációt az eseményekről. Ez verbalizálódik is, tehát az elbeszélői szöveg lehetőséget ad arra, hogy az olvasó maga teremtsen meg a szöveg különböző elemeiből, mechanizmusából a hihetőséget vagy a bizonytalanságot.

A legerősebb elbizonytalanító tényező magának Bátkynak a viszonya a történetekhez. Általában maga sem tudja, hogy amit lát, hall, átél, azt valóságosan megtörténtnek vagy csupán képzelődésnek tekintse-e. Ezt az alaphelyzetet már a regény elején megteremti: „Nem tudom, képzelődtem-e, vagy igaz volt, a kettő közt nem mindig tudok különbséget tenni.” (35) A témát finoman variálja is: néha hihető dolgok valóságosságában kételkedik, mint az előbb idézett mondat folytatásában: „De úgy láttam, hogy Maloney jeleket ad a lánynak.”, máskor pedig egy szintén valóságos jelenetet a valószínűtlenség tartományába utal: „Az ajtó előtt, fáklyával a kezében egy óriási középkori alak állt. ... egy pillanattal azt hittem, hogy valami szellemjelenéssel van dolgom.” (48)

Az elsőként említett eszközhez hasonlóan egyszerű, de nagyon hatásos az azonnali kétségbevonás: „De nem volt az Earl of Gwynedd, mondtam magamban. Hasonlított az earlre, de mégis egészen más volt. Vagy ki tudja...” (93)

A mondatban szereplő igeidők egyébként egy másik olyan eszközre is felhívják a figyelmet, mely nagyban hozzájárul a bizonyosság-bizonytalanság-játékhoz. Ez a regény egyik szervezőelve.

Ez az újabb eszköz pedig a narráció aktusának hangsúlyozása, sőt, az utólagos konstruálása is. Több mozzanat utal arra, hogy a szöveg egy múltban lejátszódott történet elbeszélése: „Akkor még nem sejtettem, ezek a régi dolgok, ezek az egyelőre oly kevés tartalmú nevek ... micsoda szerepet fognak játszani az életemben.” (16–17) Ugyanígy a már az egész történetet ismerő beszélő nyilvánul meg a következőkben is: „Mígnem egyszerre Lenglet de Fresnoy szembetalálkodik a hihetlennel ... elveszti szavahihetőségét, elvesztené ... ha legvalószínűtlenebb állításai nem egyeznének személyes és legkétségbevonhatatlanabb élményeimmel.” (162) Csakhogy, mint később kiderül, Bátkynak ezek az élményei épp azok, amiket lehet, hogy fáradtságtól elcsigázva, lázálmaiban élt át (226).

Az „Ó, London... De ezt most mondom, hogy ó, London, akkor nem értem rá.” (195) az egyik legkonkrétabb utalás mind az utóidejűségre, mind pedig a történet megkon-

struálására, s ennek nyelvi aspektusára. Nem ez az egyetlen mondat, ami erre az aspektusra reflektál. Az elbeszélés kifejezett irodalmiságára, tehát akár fikciós jellegére is történik utalás: „Ezt gondolva, hogy úgy mondjam, ‘fanyar mosoly játszott ajkaim körül’, feleslegesen, mert senki se látta a taxiban.” Itt nemcsak egy történet utólagos elbeszéléséről van szó, hanem a tipikusan, szinte klisészerűen irodalmi kifejezés használata és maga a jelenlég, amit leír, arra utal, hogy az elbeszélő-főszereplő szándéka szerint irodalmiasítja a történetet, történetét eleve irodalmiként, fikcióként éli át.

Ez a speciális elbeszélői mód nem választható szét a regényben végig jelenlévő iróniától. Az irónia természetesen nemcsak ezen a szinten működik jelentésteremtő erőként, hanem a szöveg több szintjén is jelen van. Ez az eltávolító effektus szintén generálja a bizonyosság-bizonytalanság játékot.

Mint már szó volt róla, Bátky jelleme szerint reflexív-önreflexív ember. Önmagát elsősorban tudósként határozza meg. Önreflexiója értelemszerűen saját tudóslétére és a tudományra is irányul. Nemcsak azt ismeri el, hogy az őt érdeklő tudományok haszontalanok, de akár unalmasságukat is hajlandó vállalni: „... olvastam. Egy filozófiai művet, mert a filozófia nagyon meg szokott nyugtatni, attól alszom el a leghamarább.” (45) E mondat tal ironikusan ráadásul mégiscsak sikerül valamiféle hasznot tulajdonítani e tudománynak, – igaz, épp olyan hatással ruházza fel (megnyugtató, altató hatás), mely a regényvalóság korának alapritmusával, dinamizmusával ellentétben áll.

Nemcsak a tudomány, maga a mitikus hagyomány is lehet irónia tárgya. Nemcsak a beavatási szertartás (163–166), mely az nem-hivatalos mítosz része, de a hivatalos mítosz is. E legitim hagyomány egyik képviselője az öreg Habakuk próféta, akinek az elbeszélő általi leírása valamennyire ettől a hagyománytól távolít el (így megteremtve a lehetőséget, hogy a hivatalos és az nem-hivatalos hagyomány összefolyjon s így egyformán hihető vagy egyformán hihetetlen legyen): „A próféta külseje elég stílszerű volt: a nagy szakáll megvolt hozzá.”

Érdekes az a folyamat, ahogy bizonyos esetekben az egyszerű humorból, viccből irónia lesz. Első pillantásra apró és finom nyelvi humor, mikor a reverend értetlenül reagál Bátky önmeghatározására: „Újabb komplikációk... Hisztoriomicsoda...” (95) Azonban az a gesztussal, hogy az elbeszélő idézi ezt a szót, önirónia keletkezik. (Ráadásul a képzelődés-valóság keretben a *hisztoriomicsoda* szóról egész könnyű a *hisztériára* asszociálni.)

Hasonlóképp ironizálódik Osborne gramofonos vicce is. „Marseillaise-t énekel és misézik. Ezek új motívumok a család történetében. Egyáltalán az észak wales-i folklórban ismeretlenek. Mindenesetre jegyezni kellene.” – mondja a jelenségről Cynthia, miközben „tanácstalanul” néz maga elé. (65) A „szakértő” e tanácstalansága, az eset idézése, és a szereplő motívumok (Marseillaise és a mise) teremtik meg a távolságot, mely végül az iróniához vezet.

Az elbizonytalanító elemeken kívül azonban vannak olyan eszközök a szövegben, melyek szinte rendszeresen hitelesíteni látszanak azokat a dolgokat, melyek a misztikum, a lehetetlenség körébe tartoznak.

Többször előfordul, hogy Bátkyval együtt mások is tanúi a furcsa eseményeknek, jeleneteknek. Asaph Pendragon feltűnésekor a tónál hárman vannak jelen, s az elbeszélő szerint mindhárman ugyanazt látják. (87–88) Ezt az információt pedig sem akkor, sem később nem cáfolja semmi – hacsak az nem, hogy az egyébként gyakran bizonytalan főszereplő-elbeszélő közli. A levelet, melyet latinul írt Asaph szintén mindhárman látták.

Más esetben is tanúk hitelesítik a történeteket: „Olvastam erről a helyről, mindent tudok róla, kell itt ajtónak lennie. És mögötte van a csodálatosság!” (103) Ez az eset kitűnően mutatja ennek az eszköznek a mechanizmusát. Bátky korábbi (olvasmány)élményei alapján tudja, mi fog történni. Ezt közli is, ám az információ nem az elbeszélői szövegben szerepel, hiszen akkor joggal merülhetne fel a gyanú, hogy a valóban bekövetkezett esemény nem valódi, csupán képzelődés, projekció eredménye. Azzal azonban, hogy a közlés olyan szereplőknek szól, akik végig a főszereplő mellett vannak, így látják, amit megjósol és amit ő maga is lát, a valóság és a hihetőség körébe vonódik az esemény.

Az is megtörténik, hogy Maloney, a be nem avatott ellenérdekelt olyan eseményről számol be, amit Bátky maga csak később tapasztal meg: „... látom, hogy az egész kastély körül van véve. ... A kastély előtt egy lovas áll, fáklyával...” (52) Így megintcsak el kell hinni a hihetlent, hiszen olyan szereplő számol be róla, aki ugyan hajlamos a hazudozásra, ám teljesen másképp (és más tárgykörben).

Mindezeken kívül rengeteg olyan momentum van a regényben, mely arra utal, hogy a regényvalóságon belül minden elbeszélt esemény, figura hihető, sőt, el kell hinni őket.

Az egyik ilyen momentum egy figura, maga a tizenharmadik Earl of Gwynedd, Owen Alastair John. Bátky szerint ő a történet főszereplője (5). Mint már korábban utaltam rá, az ő sajátos értékrendje, tudományfelfogása és történelme köré fonódik az egész történet Bátky révén, aki ismeri, érti és érzi ezt a történelmet. Az Earl természetesen elhiszi mindazt, ami a misztikus történetekből tudomására jut, sőt az eseményeket be is tudja illeszteni egy eseménysorba. Ismeri az események mögött lévő ideológiát és szembesül az események folyásával és végkifejletével. Beavatott, és Bátky, valamint saját rokonai tisztelettel övezik. Ő az egyetlen olyan szereplő a regényben, akit az irónia soha nem érint, figurája inkább tragikus (238–240).

A szöveg egyébként teljesen egyértelmű utalást ad arra (a már említett helyen kívül), hogy az earl több, mint főszereplő. Az elbeszélő szándéka szerint ő adja meg azt az értékrendszert, ő birtokolja azt a tudást, mely az egész történet kulcsa: „Az earl tétován játszott egy **kulccsal**.” (113) [Kiemelés tőlem, T. K.]

Mindennek fényében lehet ugyan a valóságot/igazságot/a hazugság feloldását a regényen számon kérni, de ez a fajta megközelítés a regény szempontjából teljesen irreleváns. Kételynek csupán magán a szövegen belül, a regényvalóságon belül van helye (s ott meg is jelenik).

3.2 Használati utasítás

Mint többé-kevésbé minden műalkotásba, *A Pendragon legendába* is bele van kódolva a segítség, hogy hogyan is érdemes leginkább értelmezni a művet. *A Pendragon legenda* ezen utalásainak egy része magára az irodalmiságra vonatkozik. A regény címe egy (rég) irodalmi műfaj, mely lényege szerint bizonyíthatatlan, mesés történet kiemelkedő személyiségekről, ráadásul e kiemelkedő személyiségek gyakran szentek. A legenda szó szerinti jelentése pedig: olvasnivaló. A cím utalásai alapján az olvasónak tudatosítania kell, hogy olyan történettel fog találkozni, mely hangsúlyozottan egy másik típusú, bizonyíthatatlan valóságot beszél el.

A könyv mint olyan motívummá válik a regényben: sok fontos esemény a könyvtárban vagy könyvek között történik, Bátky információi jórésze könyvekből származik. Ezek az információk aztán a valóságban bizonyosodnak be, ott élnek tovább: a két világ összefolyik.

Mint már szó esett róla, a szöveg gyakran hangsúlyozza a regényalkotás, az elbeszélés gesztusát. Így tehát állandóan figyelmeztetve van az olvasó, hogy egy sajátos (már megtörtént és épp létrejövő) valóságot olvas.

A két legfontosabb kód, utasítás a két főszereplőtől származik. Bár látszólag ellentmondanak egymásnak, korántsem zárják ki egymást. Az earl a híres T. könyvről, a végső titkok könyvéről a következőt mondja Bátkynak: az allegorikus könyv „... ad utasítást azok számára, akik megértik.” (120) Ez a mondat nemcsak a régi, eltűnő kultúra egyik termékére vonatkozik, de vonatkozik magára *A Pendragon legendára*. Egy könyvben szereplő könyv mindig önmaga képe is s ez a regény is ad utasításokat az értő olvasás érdekében.

Bátky természetesen sokkal kétértelműbb. A *Chymische Hochzeit Christiani Rosencreutz*ról azt mondja, hogy „Allegorikus regény. Később maga a szerzője azt mondta róla, hogy csak misztifikáció, csak az aranycsinálókat akarta kigúnyolni. Amellett lehet, hogy komolyan gondolta.” (79). Pontosan ez az, amit Bátky, a főszereplő, valamint az elbeszélő tesz *A Pendragon legendában*.

A Pendragon legenda természetesen nem allegorikus regény, inkább metonimikusnak nevezhető. A régi, letűnő kultúrának az earl és családja felel meg, az újnak, a civilizációnak a rajtuk kívül lévő környezet, s az ahhoz tartozó figurák. Bátky pedig úgy tűnik, minden bizonytalansága ellenére, mégiscsak választ. Végigél egy tulajdonképpen már a múlt birodalmába tartozó kalandot, belátja a múlt pusztulásának kényszerűségét, de szimpátiája a Pendragonoké.

4. Kulcs-regény

Nincs tehát hazugság, nincs kísértetvilág, csak két világértelmezési paradigma, két kultúra találkozásának tragikus története. A harmincas évek európai kultúrája a kortársak nagy része számára ebben a tragikus, félelmetes, kritikus állapotban volt. Szerb Antal ezt a korhangulatot ironikusan, távolságtartóan s egyben szorongva beszéli el *A Pendragon legenda* című regényében.

Felhasznált irodalom

- Szerb Antal: *A Pendragon legenda*, Magvető Kiadó, Budapest, é. n. (9. kiadás)
- Benda, Julien: *Az írástudók árulása*, Babits Mihály tanulmányával, Rónai Mihály András fordításában és bevezetőjével, Fekete Sas Kiadó, Budapest, 1997
- Hamvas Béla (szerk.): *A világválság*, Budapest Székesfőváros Házinyomdája, Budapest, 1938
- Hanssen, Léon: *Huizinga en de troost van de geschiedenis*, Uitgeverij Balans, 1996
- Klaniczay Gábor: *Utószó*, in: Johan Huizinga: *A középkor alkonya*, Magyar Helikon, Budapest, 1976
- Percz László: *A pozitivizmustól a szellemtörténetig*, Osiris-Gond, Budapest, 1998
- Spengler, Oswald: *A Nyugat alkonya*, Európa, Budapest, 1994 (1995)
- Wágner Tibor (red.): *Tört pálcák I.*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1999
- Wágner Tibor (red.): *Tört pálcák 2.*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 2000
- A világirodalom története évszámokban*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1988

Metamorphoses mythorum: Friedrich Dürrenmatt mítoszértelmezése és feldolgozásai *A püthia halála* című elbeszélés alapján

KAPCSÁNDI KATALIN

„A mítoszok újra lehetségesek, mert
hát minden mítosz, amit elmesélünk.”

Friedrich Dürrenmatt

A mítoszok reneszánsza*

Hatvany Lajos 1908-ban a *Tudni nem érdemes dolgok tudományában* kijelentette, hogy „az ókor már nem jelent hajtóerőt a gondolkodók és művészek számára, s egyáltalán senkinek, aki alkot és teremt”.¹ Bár főleg a racionalizmus híveinek körében mindig találunk olyan véleményeket, hogy a mítosz az ókor örökségeként már elavult gondolkodásmódot testesít meg, melynek csupán addig volt létjogosultsága, míg az emberiség még tapasztalatlan volt, és többet fantáziált, mint gondolkodott, napjaink technizált és tudományos világában azonban ezek az újra és újra megkérdőjelezett mítoszok mégis aktuálisak váltak, amit többek között az utóbbi pár évtizedben megjelent nagyszámú publikáció is mutat.² Ez azt jelzi, hogy a mitikus témák az emberi viszonyok, kapcsolatok elementáris struktúráit rejtik magukban, melyek elsősorban a hagyományok megváltozásakor bekövetkező krízishelyzetekben válnak fontossá.

Az a kérdés, hogy mi is a mítosz, illetve hogy mi indokolja még az új évezred elején is a nagy érdeklődést irántuk, túl messzire vezetne, mely nem fér e tanulmány kereteibe. Így e helyen csak azt a célt tűzhetjük ki, hogy konkrét példák alapján vizsgáljuk e kérdéskör kis szeletét, nevezetesen a nyolcvan éve született svájci író, Friedrich Dürrenmatt művei alapján, akinek egész munkásságát újra és újra átszövik a mitikus „anyagok”, illetve Kerényi Károly gondolatai révén, melyeket Dürrenmattnál is megtalálhatunk.

Kerényi mítoszfelfogása

Kerényi Károly szerint nem maga a mítosz létezik, hanem istenekről, isteni lényekről és alvilágjárásokról szóló „sajátos anyag” (muqologiai/muqologemata), és a mitológia „ennek az anyagnak a mozgása”, vagyis „valami élő, egyszerre szilárd és mozgékony, egy bizonyos határig átváltozásra képes”³. A mitológia tárgya olyan dolog, ami az emberek fellett áll, de mindig megtapasztalható, *képekben* megfogható, az embert megragadó, a lelket képekkel megtöltő hatalom. „Ezek a képek az anyaga a mitológiának, ahogy a hangok az

¹ HATVANY, Lajos: *Wissenschaft des Nicht-Wissenswerten*. Leipzig: Zeitler 1908, 91.

² Csak néhány példa: FRANK, Manfred: *Der kommende Gott*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1982. BOHRER, Karl Heinz: *Mythos und Moderne*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1983. JAMME, Christoph: „*Gott an hat ein Gewand*”. *Grenzen und Perspektiven philosophischer Mythos-Theorien der Gegenwart*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1999

³ KERÉNYI, Karl: *Was ist die Mythologie?* In: *Europäische Revue* 1939, különlenyomat, 6.

anyaga a muzsikának.”⁴ Ez az „anyag” objektív létezőként kínálkozik az elbeszélőnek, „ahogy ő akarta magát”⁵

Ez az emberi anyag azonnal megváltozik, ha kiveszik élő közegéből. Nyomatásban vagy lerajzolva holtta válik, egészen mássá, mint amikor a „lélekből hangzott”. Azonban újra élővé lehet tenni az elbeszélés (legein) révén, amennyiben az elbeszélés tárgya mind a mesélőt, mind a hallgatót személyesen megérinti. „Egy ilyen elbeszélés és meghallgatás közegébe kellene a görög mitológia ránk maradt töredékeit visszahelyezni, hogy „holt anyagból” ismét önmagává, élő emberi anyaggá változzék vissza.”⁶

Érdekes módon, noha Friedrich Dürrenmatt könyvtárában nincsenek meg Kerényi művei, és egyetlen utalás sem található arra, hogy ismerte volna munkásságát, nagyon hasonló gondolatokat figyelhetünk meg nála.

Az anyag fogalma, a holt és élő mítosz Dürrenmattnál

Az „anyag”

1981-ben jelent meg a Diogenes kiadónál Dürrenmatt kötete, az *Anyagok I–III.*, melyben a szerző a következőket írja: „Amennyiben mégis magamról írnék, úgy nem az életem, hanem az anyagaim történetéről; hiszen – mivel író vagyok – ezekben jutnak kifejezésre a gondolataim, noha nem csak anyagokban gondolkodom. De az anyagok gondolkodásom eredményei, tükrök, melyekben csiszolásuktól függően gondolkodásom és így életem is reflektálódik. De ezekhez az anyagokhoz nemcsak azok tartoznak, melyeket megírtam, hanem azok is, melyeket nem fejeztem be vagy meg sem írtam. Amikor én itt mindenekelőtt ezeket vázolom, visszafelé tapogatózom a gondolkodásom fejlődésében, mintha csak egy nyomot követnék, és amit így felriasztok, az az életem.”⁷

Ez az idézet is mutatja, mily fontos szerepet játszottak az „anyagok” Dürrenmatt életében és munkásságában, melyek fogalmát az író különböző helyeken és módokon próbálja meghatározni és magyarázni.

Általánosságban „anyag” alatt történetileg adott valóságelemeket értünk, melyeket aztán egy szerző megragad és feldolgoz. Ez az elem sok esetben szóban vagy irodalmilag hagyományozott forrásra vezethető vissza, melyet a költő valamely motívum miatt újra alkot. Dürrenmatt esetében azonban eleve sajátos vonás figyelhető meg: „Az ‘anyag’ mint az irodalmi megformálás kiindulópontja Dürrenmatt számára nem valami eleve fellelhető, hagyományozott dolog, sem az átélés közvetlen eredménye, hanem az átélés közvetett, a fantázia által átalakított produktuma”.⁸

⁴ KERÉNYI Károly: *Görög mitológia*. Budapest: Gondolat 1977, 9.

⁵ KERÉNYI Károly: *Görög mitológia*, 12.

⁶ KERÉNYI Károly: *Görög mitológia*, 9., ld. Rusterholz, Peter: *Entmythisierung und Remythisierung in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*. In: RUSTERHOLZ, Peter; MOSER, Rupert (Hg.): *Form und Funktion des Mythos in archaischen und modernen Gesellschaften*. Berner Universitätschriften Bd.43. Bern, Stuttgart, Wien: Paul Haupt 1999. 187–198., 187.

⁷ DÜRRENMATT, Friedrich: *Stoffe*. Zürich: Diogenes 1981, 11. A magyarul még meg nem jelent művek fordítása a tanulmány írójának munkája.

⁸ „Der ‘Stoff’ als Ausgangspunkt der literarischen Gestaltung ist für Dürrenmatt weder etwas Vorgefundenes, Tradiertes, noch unmittelbares Ergebnis von Erleben, sondern das mittelbare, durch die Phantasie transformierte Produkt des Erlebens”. WEBER, Ulrich-Probst, Rudolf: *Untersuchung zur Genese von Dürrenmatts Spätwerk im Lichte der Manuskriptentwicklung. Der Mitmacher – Ein Komplex*. (Dokumentation zum Nationalfonds-Forschungsprojekt 1995–1997) Schlußbericht, Bern 1997. 4.

Dürrenmatt „anyagait” tehát hangsúlyozottan a szubjektivitás motívuma jellemzi, amely egy emlékkép transzformációja a fantázia által. Az anyagok egyszerre forrásai és eredményei művészi tevékenységének. Az „ősanyag”⁹ nyelv előtti (vorsprachlich) stádiumban található: „ősmodell”¹⁰, „ősi emberi motívum”¹¹, „archetipikus ösötletek, ösvíziók”¹².

Dürrenmatt szerint „anyagainak” eredete mindig gyermek- és ifjúkorában keresendő¹³, sőt a hatvanas években egy „motívum-térképet” is készített szülőfalujáról, Konolfingenről.¹⁴

„Hogy mi anyag? Anyag a valóság lerövidített, túlzó bemutatása, demonstrációja, amely nem egy képet bír el, hanem csak végtelen sok képben írható le.”¹⁵

Az anyagok képi jellege ismét alapvető fontosságú Dürrenmatt szempontjából, hiszen ahogy megfogalmazza, ő „azokhoz a gondolatalkotókhöz és konstruktörökhöz tartozik, akiknek nehézséget okoz, hogy megvalósítsák ötleteiket. (...) Azokhoz az írókhoz, akik nem a nyelv felől közelítenek, hanem sokkal inkább nehézségek árán juttatnak kifejezésre valamit a nyelvvel. Nem mintha a nyelvük nem nőtt volna fel az anyaghoz, sokkal inkább azért, mert az anyagaik nem nőttek fel a nyelvhez, azon kívül helyezkednek el, a nyelv előttiségben, a még pontosan el nem gondoltban, a képszerűségben, víziókban.”¹⁶ Mivel ezek az „anyagok” mindig valamilyen feszültségből, az író nyugtalanító helyzetből keletkeznek, így szinte kényszerítik Dürrenmattot, hogy feldolgozza őket. „Amikor én megpróbálom rekonstruálni vagy legalábbis felvázolni ezeket a meg nem írt és nem kész anyagokat, ezeket a fantáziafoszlányokat és élményeket, igen, az időt, amely előhívta őket, akkor megpróbálom őket elfelejteni, és megpróbálok megszabadulni tőlük.”¹⁷

Számos „anyag” nem irodalmi formában ölt testet, hanem képben, festményben, illetve megfigyelhető, hogy ugyanazon motívumok eltérő időpontban jelentkeznek Dürrenmatt írói ill. festői munkásságában. Mivel ezeket a motívumokat Dürrenmatt újra és újra átdolgozta, ezért ezek az „anyagok” egyben az önmagáról, a világról és tevékenységéről alkotott véleményének indikátorai is. Az „anyagok” közt pedig alapvető fontosságúak a mítoszok, melyek ismerete szintén Dürrenmatt gyermekkoráig vezethető vissza, s melyek egész életét és alkotói tevékenységét átszövik. „És az anyagok megint csak a mítoszok, melyeket megtalál az ember”.¹⁸

⁹ DÜRRENMATT, Friedrich: *Gespräche 1961–1990* in vier Bänden. Zürich: Diogenes, 1996. III/30

¹⁰ *Gespräche* III/13

¹¹ *Gespräche* III/30

¹² *Gespräche* III/182

¹³ *Gespräche* II/114

¹⁴ *Gespräche* III/128

¹⁵ „Was ist ein Stoff? Ein Stoff ist die verkürzte, die übertriebene Vorführung, Demonstration der Wirklichkeit, die nicht ein Bild erträgt, sondern nur in unendlich vielen Bildern zu beschreiben ist.” *Gespräche* I/328.

¹⁶ „Ich gehöre zu den Gedankenschlossern und Konstrukteuren, die Mühe haben, mit ihren Einfällen fertig zu werden, ... zu jenen Schriftstellern, die nicht von der Sprache her kommen, die sich vielmehr mühsam zur Sprache bringen müssen. Nicht weil ihre Sprache ihren Stoffen nicht gewachsen wäre: ihre Stoffe sind der Sprache nicht gewachsen, außerhalb von ihr angesiedelt, im Vorsprachlichen, noch nicht genau Gedachten, im Bildhaften, Visionären.” *Stoffe*, 12.

¹⁷ „Indem ich diese ungeschriebenen oder unfertigen Stoffe, diese Phantasiefetzen und die Erlebnisse, ja die Zeit, durch die sie herbeigeführt wurden, zu rekonstruieren oder doch wenigstens zu skizzieren unternehme, versuche ich, sie zu vergessen, mich zu befreien.” *Stoffe*, 13.

v.ö. *Gespräche* II/123, 230.

¹⁸ „Und die Stoffe sind wiederum die Mythen, die man findet”. *Gespräche* III/58.

A mítoszok

Az anyagok keresése tulajdonképp visszatérés a mítoszokhoz, írja Dürrenmatt¹⁹, majd felteszi a kérdést: Mi is tulajdonképp egy mítosz? „A mítosz számomra archetípus, ősjelenség, őskonstelláció, melybe újra és újra belekerül az ember. A mítosz az emberin belül újra meg újra megismételhető dolog.”²⁰

Ezek a mitikus „anyagok”, ezek a nyelvviségen kívüli víziók, ötletek számos tapasztalati rétegből tevődnek össze. Gyermekkorában édesapja és anyja meséltek neki mítoszokat, mégpedig a klasszikus műveltségű lelkész apa a görög mítoszokkal, míg édesanyja a bibliai történetekkel ismertette meg fiát.²¹ Ezekhez a gyermekkori emlékekhez társult a „valósággá vált mítosz”, elsősorban a labirintus motívumát tekintve. Amikor az író 14 éves volt, családja Bernbe költözött, ahol a város fogalmához a labirintusé társul a gyermeki fantáziában. A város árkádjai, az „iskolának nevezett gyermekbörtön”, majd Svájc helyzete a második világháborúban arra ösztönzi Dürrenmattot, hogy az „értelmetlen világot” ábrázolja, és privát labirintusát „világképpé”, „világlabirintussá” alakítsa. Ezzel a világképpel, annak irodalmi és festői megformálásával aztán szinte egész későbbi életén át (1943–1985) küzd Dürrenmatt, különösen miután saját élményeihez olvasmányélmények társulnak. A filozófia (Platón, Kierkegaard), illetve a pszichológia (Karl Popper, Lacan) segítségével újabb és újabb paradigmák keletkeznek, melyekkel Dürrenmatt a világot akarja magyarázni.

Fel kell tenni azonban azt a kérdést, hogy a mítoszok miért jelentettek annyira kézenfekvő lehetőséget ezen világkép megformálásához. „Hogy honnan ismerem még az irodalom előttről és később az irodalomból a labirintus motívumát, az kimutatható; hogy miért alkalmaztam, hogy azt a világot, amelyet találtam, megformálhassam, az nem magától értetődő.”²²

A választ egyrészt abban a tényben találhatjuk, hogy – mint Michael Hochgesang hangsúlyozza – a szemléletes gondolkodás és a mítosz lényegileg összetartoznak.²³ A képekből, víziókból kiinduló, festő és író Dürrenmatt számára ez a képesség eleve vonzerőt jelentett.²⁴ Másrészt a mítoszok polivalens hasonlatok²⁵, melyek többértelműsége újabb játéklehetőséget jelent Dürrenmatt számára. Mindazokkal az ötletekkel és képekkel, melyek felmerülnek benne, variációkban gazdag játékot játszik, lehetőségeket talál ki, és a sakkhasonlattal²⁶ élve lépésről lépésre fejtegeti, milyen következményekkel jár az általa végrehajtott változtatás a mítoszon: „Szabad vagy az anyagok választásában, de aztán már nem vagy szabad, ha már kiválasztottad az anyagot és elkezded írni. Akkor az anyagok egyre inkább

¹⁹ *Gespräche* III/31.

²⁰ „Ein Mythos ist für mich ein Archetypus, eine Uerscheinung, eine Urkonstellation, in die der Mensch immer wieder gerät. Es ist das immer wiederholbare innerhalb des Menschlichen.” *Gespräche* III/31.

²¹ *Stoffe* 22ff., *Gespräche* II/336.

²² „Woher ich vorliterarisch und später auch literarisch das Motiv des Labyrinths kannte, läßt sich nachweisen; warum ich es anwandte, um die Welt nachzugestalten, die ich vorfand, ist nicht selbstverständlich.” DÜRRENMATT: *Stoffe*, 72.

²³ HOCHGESANG, Michael: *Mythos und Logik*, München: C.H.Beck 1965, 8.

²⁴ Dürrenmatt képiséghez való viszonyához ld. *Literatur und Kunst*, Werkausgabe in siebenunddreißig Bänden, Bd. 32. Zürich: Diogenes 1998, 68.; „Er (der Schriftsteller) wage es wieder, die Welt zu formen, aus ihrer Bildlosigkeit ein Bild zu machen”.

²⁵ *Gespräche* II/317.

²⁶ *Gespräche* II/135.

elkezdenek uralkodni felettél.”²⁷ Hiszen már a történet magjában végrehajtott egészen kis változtatás is teljesen más anyagot eredményez.²⁸

A mítoszok különösen alkalmasak erre a gondolati játékra²⁹, mert egy sajátos immanens logika jellemzi őket³⁰, Dürrenmatt pedig az általa kigondolt képeket ilyen logikai struktúrákba próbálja átvezetni: „Mivel a mítoszok ellentmondanak önmaguknak, én egy logikusabb változatot adok, miközben el kell ismernem, hogy a logikus az ésszerűvel nem mindig, sőt tulajdonképp csak ritkán esik egybe”.³¹

Dürrenmatt az ősi mítoszokat időnként a strukturalistákhoz (pl. Lévi-Strausshoz) hasonlóan építőelemeire bontja, és ezekből a mitológémből építi fel „logikus” mítoszáit.

A mítosz fogalma alatt azonban a svájci írónál is rendkívül eltérő használatokat találhatunk, mind a „tudományos”, mind a „hétköznapi” használat esetében.³²

A mítosz fogalmának használata Dürrenmattnál

Dürrenmatt a „hétköznapi” használathoz hasonlóan nemcsak az istenekről és hőszookról szóló történeteket, az antik görög és római, illetve bibliai elbeszéléseket nevezi mítosznak, hanem a mítosz és mitikus fogalmát egybemosva személyek, irodalmi figurák, tudomány, történelem és politika kapcsán is ezt a szót használja.³³

Mítoszként beszél pl. Strindberg esetében³⁴ vagy Frisch *Graf Öderland*-ját is így említi³⁵, de Shakespeare-ről is azt állítja pl. a *Hamlet* kapcsán, hogy az angol író nem történeteket, hanem mítoszokat dolgoz fel³⁶, mint ahogy a svájci történelem is mítoszokból áll.³⁷

Dürrenmatt szerint a modern tudomány, elsősorban a természettudomány, illetve a gondolkodó ember is egyfajta mítosszá vált (pl. *Fizikusok*),³⁸ másrészt viszont egyik kijelentése szerint ahogy az ember a természetet *mítosztalanította*, úgy a politikát is meg kellene fosztani mítoszaitól.³⁹

A politikai mítoszokat különösen veszélyesnek tartja, hiszen a „hamis mítoszok hamis politikához vezetnek”, mindegy, hogy fasiszta, szocialista vagy egyéb mítoszból van szó.⁴⁰ A politika mítosza kapcsán elsősorban a második világháború, majd az azt követő

²⁷ „Du bist frei in der Wahl der Stoffe, aber du bist dann nicht mehr frei, wenn du einmal den Stoff gewählt hast und zu schreiben beginnst. Dann beginnt der Stoff dich mehr und mehr zu beherrschen.” *Gespräche* III/32. Vö.: „A mitológiai 'műnek' – mint minden műalkotásnak – már kezdeti stádiuma is egyaránt magába foglalt olyan elemeket, melyek fölött a művész az úr, és olyanokat, melyek urak a művész fölött.” KERÉNYI: *Görög mitológia*, 12.

²⁸ *Gespräche* III/48.

²⁹ *Gespräche* I/287, vö. GREIF, Stefan: *Der Mythos – Das wilde Denken und die Vernunft*. In: KREUZER, Helmut (Hrsg.): *Pluralismus und Postmodernismus*. 4. erweiterte und aktualisierte Ausgabe, Frankfurt/M. u.a.: Lang 1996. 156–177.

³⁰ Logik in sich vs. Logik an sich. DÜRRENMATT: *Einstein*, In: DÜRRENMATT: *Philosophie und Naturwissenschaft*. WA 33. 162.

³¹ DÜRRENMATT: *Gedankenflucht*, WA 37, 11.; vö.: *Gespräche* III/338, *Zusammenhänge* WA 35, 21., *Nachwort zum Nachwort*, WA 14, 187.

³² R. M. BERNDT, *The World of the first Australians*, London 1964, 199.

³³ Id. BARTHES, Roland: *Mitológiaiak*. Budapest: Európa 1983

³⁴ DÜRRENMATT: *Gespenspersonate*. In: DÜRRENMATT: *Kritik*. WA 31, 84.

³⁵ DÜRRENMATT: *Zu >Graf Öderland< von Max Frisch*, WA 31, 41.

³⁶ DÜRRENMATT: *Zweimal Shakespeare*. In: *Kritik*, 88.

³⁷ *Gespräche* II/319

³⁸ *Gespräche* III/67

³⁹ DÜRRENMATT: *Politik*, WA 34, 37.

⁴⁰ *Politik*, 38.

események játszanak döntő szerepet. A fasiszta mítosz a „patkányok mitológiája”, melynek háttérében Dürrenmatt szerint mindig egy „elsüllyedt birodalom mítosza áll”⁴¹, ill. a svájci író szerint az emberi természet inkább egy mitikus alakot akar legyőzőjének, mely a vérfürdőt elvégzi.⁴²

Nemcsak a fasiszta, a szocialista mítoszt, a párt mítoszt is elítéli Dürrenmatt⁴³, sőt ennél is tovább megy: szerinte Svájc demokráciáját is mitologikus vonások jellemzik, sőt általánosságban az állam mitológiájáról beszél.⁴⁴ Szerinte a kritikátlanul gondolkodó ember számára az *állam* egy mitologikus képződmény, egy „mitologikus madáríjesztő”⁴⁵, melyet elítél: a felvilágosodás korához hasonlóan az államot meg kellene fosztani mítoszaitól.⁴⁶

A politikai mítoszok közt érthető módon Svájcé különleges szerepet tölt be a dürrenmatti írásokban: „államaink mitikus képződményekből állnak”⁴⁷, legendákból és mítoszokból⁴⁸. „Svájc egy sor nemzeti mítoszon csüng”⁴⁹, de ez nemcsak Wilhelm Tell alakjára vonatkozik, hanem elsősorban a svájci semlegességre, az állam második világháborús szerepére. Dürrenmatt egy Hitlerrel szembeni lehetséges ellenállás mítoszáról beszél⁵⁰, melyből egyenesen következik a hadsereg mítosza.⁵¹ A modern államban pedig pl. a jura-nép mitológiája okoz nehézségeket a kantonok együttműködésében.⁵²

A mítoszok okozta nehézségek és problémák közt szerepel Izrael állam esete is⁵³, és a *Zusammenhänge. Essay über Israel* című műben egy újabb érdekes fogalomhasználat figyelhető meg. A kibucokról Dürrenmatt mint relikviákról, mítoszokról beszél⁵⁴, s a mítoszokat időszerűtlenként jellemzi.⁵⁵ Ez utóbbi fogalomhasználat megjelenik irodalmi mítosz-értelmezésében, a tragédia és komédia fogalmának használatában is.

Tragédia és komédia viszonya a mítoszokhoz

A görög tragédia nem embereket „utánoz”, hanem cselekvéseket – illetve mítoszokat.⁵⁶ A tragédiának van egy előtörténete, amely az egész – a történetnél rövidebb – színpadi cselekményt lehetővé teszi: „Oidipusznak először meg kellett ölnie apját, és feleségül kellett vennie anyját (...) mielőtt megkezdődhetnék Szophoklész tragédiája”.⁵⁷ Mivel a tragédia megfelel az arisztotelészi egységnek, egyre koncentráltabb lesz, és koncentrációjának megfelelően annál fontosabb lesz az előtörténet. Ha azonban egy előtörténet cselekménye kitalált, és a közönség számára ismeretlen „anyag”, akkor nagyobb hangsúlyt kellene kapnia. Így a görög tragédia abból a lehetőségből él, hogy ezt az előtörténetet nem kell kitalálnia: a nézők ismerték a mítoszokat, melyek korukban „adva voltak”, „valláshoz

⁴¹ *Zusammenhänge* 92.

⁴² DÜRRENMATT: >Die dritte Walpurgisnacht<. In: *Literatur und Kunst*. WA 32, 38.

⁴³ *Zusammenhänge*, 4.

⁴⁴ *Politik*, 40.

⁴⁵ *Politik*, 38.

⁴⁶ *Zusammenhänge*, 36.

⁴⁷ DÜRRENMATT: >Wilhelm Tell<. Schauspiel von Schiller. In: *Kritik*, 66.

⁴⁸ *Philosophie und Naturwissenschaft*, 13.

⁴⁹ *Gespräche* I/288.

⁵⁰ *Politik*, 66.

⁵¹ *Gespräche* II/283.

⁵² *Gespräche* I/257ff.

⁵³ *Zusammenhänge. Essay über Israel*. WA 35.

⁵⁴ *Zusammenhänge*, 142.

⁵⁵ *Zusammenhänge*, 142.

tartoztak”⁵⁸, így nem annyira az „anyagra”, hanem annak feldolgozására voltak kíváncsiak.⁵⁹ Ezért a tragédia a legszigorúbb művészi műfaj, és egy megformált világot feltételez.

A komédia ezzel szemben „távolságot teremt” néző és mű között, és egy „alakatlan”, kaotikus, keletkezőben vagy épp eltűnőben lévő világot próbál ábrázolni – egy miénkhez hasonló világot. Így a komédia nem a mítoszokból él, hanem az *ötletekből*: „anyagai” kitalált cselekmények, melyek nem a múltban, hanem a jelenben játszódnak.⁶⁰

Mivel a tragédia bünt, áttekinthetőséget és felelősséget feltételez, korszakunkban már nem lehetséges: számunkra már csak a *tragikus* és nem a tiszta tragédia marad. Ezt a tragikus vonást azonban Dürrenmatt szerint csak a „komédiában” lehet elérni.⁶¹

A mítoszokhoz való viszonyunk is megváltozott, ennek megfelelően „mivel már nem éljük át őket, csak megítéljük, a kutatás tárgyává, mítoszokká tesszük, s ezáltal pusztulásra ítéljük – múmiákká válnak, amelyek teleaggatva a filozofikus és teologikus elemekkel, nem egyszer az elevent igyekeznek pótolni.”⁶² Kerényihez hasonlóan azonban Dürrenmatt is azon a véleményen van, hogy a mítoszokat a modern irodalom is „anyaggá” tudja tenni – mégpedig az *ötlet* és az *irónia*, a *paródia* eszközeivel. Ennek megfelelően tudja felhasználni Dürrenmatt a már említett képiség, többértelműség, játéklehetőség és immanens logika miatt alkalmas mítoszokat, hogy „ellenvilágait”, világképeit megteremtse. Ennek konkrét módszerét az Oidipusz motívum kapcsán vizsgálja a tanulmány, illetve a thébai király alakjánál a dürrenmatti sajátosságokat az egyéb mítoszértelmezési módokkal /pszichoanalitikus, strukturalista/ veti össze.

Kitekintés: Új mítoszértelmezések a 20. században az Oidipusz-mítosz kapcsán

Freud

A századforduló körül Freud volt az egyik legfontosabb személy, aki a mítoszértelmezésnek új aspektust adott, és álomfejtése révén a mítosz szimbolikus nyelvének jobb megértéséhez hozzájárult. Ezt a hozzájárulást inkább indirekt módon kell érteni, mivel Freud a mítoszban – az álomhoz hasonlóan – csak irracionális, antiszociális impulzusok kifejeződését látta, és nem elmúlt idők bölcsességét, mely egyfajta különleges nyelven, pl. szimbólumokban ölt testet.

Oidipusz Freud értelmezési módszerének kitűnő példája. Ebben a mítoszban a szexuális vágyak kifejeződését, s egyben az autoritáshoz való viszony megnyilvánulását véli felfedezni. Az Oidipusz-komplexust tartja a vallás és az erkölcs történetének és fejlődésének értelmezési kulcsának. Szerinte ez a komplexus a gyermek fejlődésének döntő mechanizmusa, illetve a pszichopatologikus problémák és a „neurózis magjának” oka.

⁵⁶ *Gespräche* I/179

⁵⁷ *Theaterprobleme*, 35. Magyarul: DÜRRENMATT, Friedrich: *Arckép helyett. (Beszédek, tanulmányok, kritikák)* Budapest: Gondolat 1971, 86f.

⁵⁸ *Theaterprobleme*, 35., *Arckép helyett* 87.

⁵⁹ *Theaterprobleme*, 36., *Arckép helyett* 110f.

⁶⁰ *Theaterprobleme*, 61., *Arckép helyett* 111f.

⁶¹ *Theaterprobleme*, 63., *Arckép helyett* 116.

⁶² „Für uns, da wir sie nicht mehr erleben, sondern begutachten, erforschen, sie eben als Mythen erkennen und damit vernichten, Mumien geworden sind, die mit Philosophie und Theologie behängt, nur allzu oft Lebendiges ersetzen.” *Theaterprobleme*, 68.

A freudi analízist – bár a pszichológiában nagy szerepet játszik – egyrészt többen kritizálták⁶³, másrészt a kollektív tudat fogalmának bevonásával Jung és részben Kerényi módosította.

A strukturalizmus

A nemzetközi mítosz kutatás sokat köszönhet Vladimir Propp *A mese morfológiája* című művének, és az ebben fellelhető metodológiai eljárásnak. Propp szerint a mesében „a funkciók kifejezetten alacsony számával szemben az alakok nagy száma áll”, és kifejlesztett egy analízist a „cselekvő személyek funkciójának alapján”⁶⁴. Az itt fellelhető 31 funkciót, amelyeket „cselekvési körökre”, hétféle cselekvő személyre bontja, Norbert Bischof próbálja az Oidipusz-mítoszra alkalmazni, aki szerint a „szophoklészi tragédiából a proppi funkciók közül egyetlen egy sem hiányzik. Valamennyi helyes sorrendben követi egymást – mindenesetre egyetlen, ... következményektől terhes kivétellel, amely aztán az egész mítoszt patológus vágányra siklatja.”⁶⁵

Két polarizált helyszínt lelhetünk fel: Thébát és Korinthoszt, amelyek azonban nem a szokásos „haza” illetve „távol” oppozícióját testesítik meg, hiszen a „távol”, Théba, Oidipusz szülővárosa, ahol szülei uralkodnak.

A hős előtt álló konfliktus is eltérő vonást mutat, hiszen a jóslat, egy fenyegető szerencsétlenség kinyilvánítása nem a hős fejlődését szolgálja (hogy a konfliktus legyőzésével érettebbé váljon), hanem pont ellentétes irányban hat.

Az összes többi elem formálisan megfelel a proppi folyamatnak – kivéve a „magot”: hogy a hőst próba elé állítják és abban megállja a helyét. A mítoszban tehát a strukturális azonosságnak tartalmi abnormitás felel meg.

Claude Lévi-Strauss

A francia szerző mítosz alatt mind az elmesélt szöveget (felszíni struktúra), mind azokat a specifikus sémákat érti, melyek a szöveg alapját képezik, illetve a szekvenseket elrendezik. Lévi-Strauss nemcsak egy szöveg szignifikáns felszíni jegyeit és azok egymáshoz való viszonyát szegmentálja, hanem az absztrakt, a szöveg alapját képező relációkat is feltárja.⁶⁶

A mítosz értelmét eszerint egyfajta zenekari partitúraként kell olvasni, mely diachrón módon oldalról oldalra, balról jobbra, de szinkrón fentről lefelé is halad. Az így értelmezett struktúraegység a „mytheme”. Ezeket a mitémákat Lévi-Strauss kártyákra írja, amelyek számokkal ellátva a mítosz cselekményét adják. Az elemzés második fázisában az így nyert egységeket osztályozza, témacsoportokra bontja, amelyekben a témák időbeli lefolyása már nem lényeges. A tematikai csoportosításnak ezen összefüggéseiből értelmezi aztán a szerző

⁶³ pl. FROMM Erich: *Märchen, Mythen, Träume. Eine Einführung in das Verständnis einer vergessenen Sprache*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1994

⁶⁴ PROPP, Vladimir: *A mese morfológiája*. Budapest: Osiris 1995

⁶⁵ „In der sophokleischen Tragödie fehlt keine einzige der Proppschen Funktionen. Sie folgen auch alle in der richtigen Reihenfolge aufeinander – allerdings mit einer, wie sich zeigen wird, folgensweren Ausnahme, die dann den gesamten Mythos pathologisch entgleiten läßt.” BISCHOF Norbert : *Das Kraftfeld der Mythen. Signale aus der Zeit, in der wir die Welt erschaffen haben*. München: Piper, 1996, 650. *Theaterprobleme*, 35.

⁶⁶ LÉVI-STRAUSS Claude: *Die Geschichte von Asdiwal*. In: LEACH Edmund: *Mythos und Totemismus. Beiträge zur Kritik der strukturalen Analyse*. Frankfurt/M. 1973, 27–81.

a mítosz struktúráját, amennyiben az így nyert témakörök közti logikai kapcsolatokat ábrázolja. Eszerint az eljárás szerint minden létező – irodalmi és tudományos – variánst figyelembe kell venni, és egyenrangúként kell értelmezni.⁶⁷

Az Oidipusz-mítosz kapcsán a következő táblázat adódik⁶⁸

I.	II.	III.	IV.
Kadmosz keresi nővérét, Európét, akit elrabolt Zeusz			
		Kadmosz megöli a sárkányt	
	A spártaiak kölcsönösen gyilkolják egymást		
			Labdakosz (Laiosz atyja) = „sánta” (?)
	Oidipusz megöli atyját, Laioszt		Laiosz (Oidipusz atyja) = „balog” (?)
		Oidipusz elpusztítja a Szfinxet	
			Oidipusz = „dagadt lábú” (?)
Oidipusz nőül veszi anyját, Iokasztét			
	Eteoklész megöli fivérét, Polüneikészt		
Antigoné eltemeti fivérét, Polüneikészt, megszegve a törvényt			

Ha a mítoszt el akarjuk mesélni, akkor jobbról balra, fentről lefelé olvasunk. Ha azonban meg akarjuk érteni, akkor oszloponként haladunk. Minden oszlopot egy-egy közös vonás köti össze: a túlértékelt rokon kapcsolatok, alul-/rosszul értékelt rokon kapcsolatok, szörnyek és megölésük, illetve a járás nehézsége. A harmadik és negyedik oszlop között az ember autochtóniája jelent kapcsolatot Lévi-Strauss szerint.

Az itt felsorolt módszereket azóta is sok kritika érte, elemzésünk szempontjából azonban fontosak, mert bár Dürrenmatt tagadja a pszichoanalízis hatását műveiben, illetve a strukturalista módszert és szerzőket sehol sem említi, e két módszer nyomai jól kimutathatók a svájci író munkáiban.

⁶⁷ Az eljárás előnye, hogy irrelevánsá válik az igazi vagy eredeti mítosz problematikája. Ld. LÉVI-STRAUSS Claude: *Strukturale Anthropologie II.*, 146ff. Magyarul: LÉVI-STRAUSS, C.: *A mítoszok struktúrája*. In: Szerk. HANKISS Elemér: *Strukturalizmus I.* Budapest (1971), 133–148.

⁶⁸ LÉVI-STRAUSS: *A mítoszok struktúrája*, 143.

Dürrenmatt Oidipusz-alakjai

Oidipusz mítosza már gyerekkora óta jól ismert volt Dürrenmatt számára: részben apja elbeszéléseiből, később Szophoklész tragédiája révén.⁷⁰ Dürrenmatt modernizálja ezt az „anyagot”, és Oidipusz alakja lehetőséget jelent a számára, hogy komplex gondolatmeneit a mitikus képpel szemléltesse.

Mint egyéb motívumok kapcsán, ez esetben is kétféle feldolgozási módot figyelhetünk meg: a mítoszon ill. a mítoszzal való munkát.⁷¹ Az első esetben nyíltan és kifejezetten, míg a második esetben burkoltabban jelenik meg a mítosz, inkább párhuzamok láthatók. Ez utóbbi eset figyelhető meg tehát számos mű kapcsán, amikor a szerző nem hangsúlyozza a thébai király sorsával való hasonlóságot, de művei szereplői kifejezetten emlékeztetnek Oidipuszra. Így pl. Matthai felügyelő (Ígéret), aki egy fiatal áldozat szüleinek megígéri, hogy megtalálja a tettest, egyre inkább az antik uralkodó szerepében találja magát: „minél inkább szüksége van józan megfontoltságára, annál biztosabban vezeti ez a józan ész ahhoz a véghez, amelyet minden áron szeretne elkerülni”.⁷²

Éppígy Alfred Traps, aki felett a *Defekt*-ben (*Die Panne*) törvényt ülnek, fokozatosan fel kell, hogy ismerje, hogy felettese halálát okozta, vagy legalábbis meggyorsította.

III esetét is megemlíthetjük *Az öreg hölgy látogatása*-ban, akinek ifjúkorában Claire-rel szemben elkövetett bűne ugyanúgy derül ki, mint Oidipusz analitikus drámájában. Ezen kívül Güllen lakossága is azonosítható Oidipusszal, amennyiben végzetüket, hogy polgártársukat, Illt megölik, kezdettől fogva nem kerülhetik el. Helyesen ismeri fel a humán műveltségű tanár az elkerülhetetlen véget: „A sors aggasztóan alakult. Mint Oidipusznál: fel-fúvódott, mint egy varangy.”⁷³

Más művek esetében Dürrenmatt többször is nyomatékosan hangsúlyozza az Oidipusszal való hasonlóságot. Az első ilyen szereplő a fizikus Möbius, aki szakmája zseniális képviselőjeként inkább a bolondokházát választja, hogy a világot megóvja végzetes felfedezésétől. Mivel azonban a dráma egyetlen örült szereplője, az elmeorvos Mathilde von Zahnd megsemmisítésük előtt még lemásolja a feljegyzéseket, így az emberiség pontosan afelé a katasztrófa felé halad, amelyet Möbius minden áron el akart kerülni. Oidipusz és Möbius sorsának hasonlóságát Dürrenmatt a *21 pont A FIZIKUSOK*-hoz 9. Pontjában fejti ki: „A tervszerűen cselekvő emberek meghatározott célra törnek. A véletlen akkor sújtja le őket a legnagyobb csapással, ha e véletlen következtében éppen a céljuk ellentétéhez érnek el: ahhoz, amitől rettegnek, ahhoz, amit el akarnak kerülni (pl. Oidipusz)”⁷⁴ „Oidipusz rossz városba, Möbius rossz bolondokházába menekült.”⁷⁵

A *fizikusok* esetében Dürrenmatt az antik drámának egyetlen fontos elemét cseréli fel: a jóslat helyébe a tudomány lép. Későbbi irodalmi tevékenysége során azonban még egy fontos változtatást hajt végre a mítoszon: a történet menetét már nem a sors határozza

⁶⁹ Ill. csak mint egy, és nem a legfontosabb értelmezési lehetőséget fogadja el. *Gespräche* II/347f.

⁷⁰ *Stoffe* 21f.; SCHWAB, Gustav 243–267.

⁷¹ Arbeit am Mythos ill. Arbeit mit dem Mythos. Ld. GOTTWALD, Herwig: *Mythos und Mythisches in der Gegenwartsliteratur*. Stuttgart: Hans Dieter Heinz, Akademischer Verlag 1996

⁷² SPYCHER, Peter: *Friedrich Dürrenmatt. Das erzählerische Werk*. Frauenfeld, Stuttgart: Hans Huber 1972

⁷³ DÜRRENMATT: *Der Besuch der alten Dame*, WA, 1980, 99. A tanító ezen megjegyzése még nem szerepel az 1956-os változatban.

⁷⁴ DÜRRENMATT: *Drámák*, Budapest: Európa 1967, 348.

⁷⁵ vö. *Gespräche*, III/160.

za meg, mely egy rendezett világ eleme lenne, hanem a világ áttekinthetetlenségét szemléltetve a véletlen lép a sors helyébe. Az Oidipusz-mítosz véletlenbe való konzekvens átfarmálását találhatjuk Dürrenmatt egyik legjobban sikerült elbeszélésében, *A püthia halálában*.

A püthia halála

Rövid keletkezéstörténet

1973-ban mutatták be „szerencsétlen körülmények közt” a *Mitmacher*-t. Míg Dürrenmatt röviddel az ősbemutató után (1973 március) azt nyilatkozta, hogy alakjai „ismét lehetőségessé teszik a színpadot”⁷⁶, két évvel később azonban már az Utószó munkálatai közepete konstatálja: zsákutcába került ahol „tudom: vagy most abbahagyod az írást, vagy újabb lehetőségként ismét másképp írsz. Így mindenesetre nem megy tovább.”⁷⁷ Ennek a töprengésnek az eredménye a *Mitmacher*-hez írt 110 oldalas kommentár illetve az újabb 100 oldal terjedelmű *Utószó az utószóhoz*, amelyeket együttesen *Mitmacher-komplexum* címmel foglalnak össze.

Ez után a krízis (1971–1976) és (látszólagos) tanácstalanság után Dürrenmatt ismét képes volt megújulni. Miután a színházzal „szörnyű sok időt elvesztegetett”⁷⁹, a próza felé fordult. Ez a fordulat már a *Mitmacher-komplexum*-ban is megfigyelhető, mely részben elbeszélésekből áll, többek között *A püthia halálából*, melyet Dürrenmatt először 1976-ban Göttingenben olvasott fel. Ez az elbeszélés, mely a svájci író egyik legsikeresebb mítoszparódiája, két szempontból fontos a kutató számára: egyrészt mutatja az íróban végbemenő változásokat, másrészt tükrözi a dürrenmatti gondolatvilág legfontosabb alapelemeit.

Dürrenmatti alapfogalmak *A püthia halálában*

Sors – véletlen – logika

Egy áttekinthetetlen eset kapcsán, amikor Mannheimben két fiú vadul összeverekedett, s amely Dürrenmatt számára az „irrationalitás példájává vált”⁷⁹, az író a sors és véletlen kérdésköréhez jut, majd megkísérli, hogy „Oidipusz történetét a sors fogalma nélkül” mesélje el, miközben a sorsot a véletlennel helyettesíti: „Oidipusz például egy rosszkedvű püthiának esik áldozatul”.⁸⁰

Az író műveinek egyik alapellentéte, hogy miközben mindent logikusan fejt ki, és látszólag minden egy felsőbb hatalom akarata által történik, a komikus forma, a „bűnös vicc”⁸¹ megakadályozza, hogy sorsról beszéljünk.

Az eseményeket elindító véletlen tehát egy rosszkedvű püthia. Innentől kezdve az anyag Szophoklész drámájához hasonlóan analitikusan folytatódik.

⁷⁶ DÜRRENMATT: *Der Mitmacher. Komödie*. Basel. Reiss AG 1973 (kiadatlan kézirat a színház számára. Példány a Dürrenmatt hagyatékban, SLA) idézi: WEBER, Ulrich: „Ob man sich selbst zum Stoff werden vermag” in: *Quarto* 1996/7, 65–80.o., 65.

⁷⁷ *Gespräch mit Heinz Ludwig Arnold*. Zürich: *Die Arche* 1976. 44.; 1975 márc. 7–8., Neuchâtel

⁷⁸ *Gespräche* II/178.

⁷⁹ *Mitmacher*, 269.

⁸⁰ „Ödipus fiele z.B. einer schlechtgelaunter Pythia zum Opfer”, *Mitmacher*, 274.

⁸¹ „lästerlicher Witz”, *Mitmacher*, 311.

Szophoklész tragédiája – Dürrenmatt komédiája

Dürrenmatt szerint az Oidipusz-történetet csak komikus formában lehet elmesélni, „bűnös viccel, mivel a véletlen és a komikus dolog, vagyis ami kilóg a keretektől” lényegileg összetartoznak.⁸²

Egy Szophoklészszel való összehasonlítás csak megerősíti a tragédia lehetetlenségét. Az ókori dráma esetében is az értelem csalatkozik: Oidipusz kezdettől fogva mint az okos talánymegoldó lép fel, és bár Theiresziásszal való vitájában önmagát ironikusan tudatlannak nevezi⁸³, csak azért, hogy még jobban hangsúlyozza okosságát. A tragikus ironia épp e momentumban rejlik, vagyis hogy Oidipusz valóban tudatlan, a néző többet tud nála és felette áll. Az egész drámában végülis egy isten akarata érvényesül: Apollwn tad/hn, Apollwn filoi, tehát az isteni rend áll helyre.⁸⁴ Baklövések sorozatából azonban nem lehet tragédiát felépíteni. Dürrenmatt Oidipusza a dráma végén sem tudja, hogy kicsoda, és nevetségessé válik a néző számára mind ő a páthoszával és nagyravágásával, mind Iokaszté, aki állandóan az istenek akaratairól beszél, Theiresziász is a logikájával – de a néző is, aki az ókori dráma ismeretében állítólag tudja, mi történt.

Igazság

Az igazság fogalmának problematikája számos komponensből tevődik össze. A szereplők közti kommunikáció hiánya, az igazság elhallgatása hozzájárul az események végkimeneteléhez. Oidipusz és a Szfinx nem árulják el egymásnak, kik is ők, Iokaszté nem mondja meg fiának, hogy „tudja”, hogy a fia, Oidipusz a püthiának, hogy „tudja”, hogy nem a korinthuszi házaspár gyermeke, vagy hogy a Szfinx nem szörny, Iokaszté nem árulja el Theiresziásznak, hogy Oidipusz Laiosz gyilkosa, a Szfinx pedig Theiresziásznak, hogy ki is ő. „Nem mondott nekem igazat, s te se mondtad meg”⁸⁵

Az elhallgatásokban viszont az a groteszk, hogy kiderül, maguk a szereplők sem ismerik az „igazságot”. „...csak a Szfinxnek köszönhetjük, hogy most már tudjuk az igazságot”⁸⁶, mondja a püthia, és gondolja az olvasó. Ezt az érzést azonban rögtön ignorálja Theiresziász: „Ebben nem vagyok olyan biztos... A Szfinx Hermész papnője volt, Hermész pedig a tolvajok és csalók istene.”⁸⁷

A mítosz maga tehát a szereplők – és az elbeszélő tudatos „füllentéseiből” tevődik össze, és Theiresziász végkövetkeztetését erősíti meg: „Az igazság csak addig marad igazság, amíg boncolgatni nem kezdjük.”⁸⁸

⁸² STAIGER, E.: *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich, 1961, 5. kiadás, 169ff.

⁸³ Egw ... o mhden eidwj Oidipouj 396f.; eidwj: tudni és látni

⁸⁴ 207/22, 1329; STEINER 290.

⁸⁵ DÜRRENMATT: *A színidirektor*. Budapest: Európa 1996, 171.

⁸⁶ DÜRRENMATT: *A színidirektor*, 174.

⁸⁷ DÜRRENMATT: *A színidirektor*, 175.

⁸⁸ DÜRRENMATT: *A színidirektor*, 175.

Változtatások az ókori „anyagon”

A recepcióesztétikai⁸⁹ és az intertextuális⁹⁰ kutatások hangsúlyozzák, hogy az ismert mitológiai alapszöveg⁹¹ a recipiensben egyfajta háttérismeretet jelent, melyhez képest a változtatások további jelentéssíkokat nyitnak meg. Dürrenmatt az olvasó által jól ismert elbeszélést veszi alapul, és a referált szöveget alapelemeire bontja. Ezeket az alapelemeket aztán messzemenően megtartja – csak egyes elemeket módosít, vagy modern, megdöbbentő aspektusok révén megváltoztatja, majd az olvasó elvárásaitól eltérő módon integrálja az új textusba, így egy új szövegstruktúra jön létre.

Az első és legfontosabb változtatás a mítoszon, hogy az eseményeket az Apolló-papnő szemével látjuk, tehát nem Oidipusz vezeti a vizsgálatokat, és nem ő leplezi le saját magát. Ez a lehetőség már csak azért is kizárt Dürrenmatt esetében, mert – ahogy az az elbeszélés során világossá válik – teljesen bizonytalan, ki is tulajdonképpen Oidipusz.

XI. Pannükhisz⁹² Oidipusznak csak véletlenül és mivel „már délután öt óra volt”, rossz kedvében adja értelmetlen és valószínűtlen jóslatát, amely „sose válhat valóra, mert ...ugyan ki lenne képes megölni saját apját, s lefeküdni az anyjával, ezt ugyanis a papnő az istennel kapcsolatban is mesebeszédnek tartotta”.⁹³

A jóslatokat egyébként olyan tényezők szabják meg, mint a pénz és a politika, mely téren az antik gondolkodás meglehetősen modernnek bizonyul: a jósdá anyagi hasznát biztosítani kell, ha kell korrupció által is, illetve a látnok Theiresziász⁹⁴ politikai megfontolások indítják, hogy megrendelje „értelmes jóslatát”, miszerint bosszút kell állni Laiosz király gyilkosán.

Amikor a püthia közeledni érzi halálát, sorra jelennek meg előtte Laiosz, sógora Menoikeusz, Oidipusz, Iokaszté, Theiresziász és a Szfinx árnai. Dürrenmatt játszik a görög mitológiával, amennyiben részben különböző figurákat kontaminál, részben pedig jellemvonásaikat eltúlozza. Az egyre átláthatatlanabbá váló elbeszélés a Szfinx verziójában éri el csúcspontját.⁹⁵ Mivel a Szfinx Dürrenmattnál nem kettős lény (oroszlán-ember), hanem szép nő, így lehetségessé válik az új verzió: megerőszkolják, és fia születik: Oidipusz II.

Ráadásul ő Laiosz lánya – aki azonban az előző szereplők variánsai szerint impotens vagy homoszexuális – azért, hogy Laiosz a jóslatot a Szfinx fiára, vagyis az unokájára vo-

⁸⁹ ISER, Wolfgang: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Fink. 3.Aufl., 1990; WARNING, Rainer (Hrsg.): *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. München: Fink. 3.Aufl., 1988.

⁹⁰ OROSZ, Magolna: *Intertextualität in der Textanalyse*. Wien: ÖGS/ISSS, 1997

⁹¹ pl. SCHWAB, Gustav: *Die schönsten Sagen des klassischen Altertums*. München: Deutscher Taschenbuchverlag 1995; RANKE-GRAVES, Robert von: *Griechische Mythologie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1999

⁹² „Pannychis” egy örömteli kultikus esemény elnevezése, amely egész éjszaka tart, és mivel bőséges alkalmat ad kicsapongásokra, ezért gyakran használták komédiák címeként. Herodes konkubináját is Pannükhisznek hívták. Ilyen nevű jósnőről azonban nincs adat, ez Dürrenmatt fantáziájának szülötte. ld: ZIEHEN, L.– HANSLIK, R.: *Pannucij* in: RE Bd. XVIII 3, 1949

⁹³ DÜRRENMATT: *A színidirektor*, 141.

⁹⁴ Art. Mantikh in: RE Bd. XIV.1. 1928, Sp. 1260–67.

Theiresziász esetében Dürrenmatt játszik a vakság motívumával. Vö: SCHWAB, 157.; 250f. „Tiresias, der an Einsicht und Blick ins Verborgene fast dem wahrsagenden Apollo gleich kam.”; Die Pythia „orakelt blind drauflos” und man glaubte ihr „ebenso blind”. Theiresziász nem vak, csak úgy tesz. „Die Menschen wünschen nun einmal blinde Seher”. (337f.)

⁹⁵ Dürrenmatt gyakran alkalmazza a megsokszorozás eszközét. Vö: *Nachgedanken*, 467.

A Szfinxhez: Ez is egy beszélő név: öleléssel megfojtani; vö.: HOFFMANN J. B.: *Etymologisches Wörterbuch des Griechischen*. München: Oldenburg, 1950, 415.

natkoztathassa, miszerint az öli meg őt. Csak ezen változtatás révén válik lehetségessé, hogy két Oidipusz létezik/létezhet (Iokaszté illetve a Szfinx fia) – helyesebben szólva Oidipusz az, aki az akar lenni, hiszen még egy Oidipusz III (a pásztor fia) illetve Oidipusz IV (az urát megcsaló korinthuszi királyné fia) is szóba jöhet, akik mind mind Iokaszté fiának helyébe léphettek.⁹⁶

A felsorolt változtatások ellenére azonban a jóslatok tartalmát és ezáltal az ókori elbeszélés alapvázát Dürrenmatt messzemenően megőrizte.

A jóslatok

Az elbeszélés menetében a jóslatok több szempontból is fontosak. Először is ezek jelentették a szerző számára a legnagyobb megoldandó problémát: „Mert már az Oidipusz „véletlenbe” való fordítása is nehézséget okoz. Ami zavar, az a jóslat, vagyis egy olyan instancia, ami képes megmondani a jövőt. Egy előre megmondható cselekvés nem teszi lehetővé a véletlent: Oidipusz mint elbeszélés, úgy látszik, elválaszthatatlanul összekapcsolódott a sors gondolatával. Nyilvánvalóan az egyetlen megmaradt kiút számunkra, hogy Oidipuszt elragadjuk a sorstól, a szereplőkbe való menekülés.”⁹⁷

Ez a szereplőkbe való menekülés annál is nyilvánvalóbb, mivel a jóslatokon semmit sem változtatott Dürrenmatt.⁹⁸

Az első és negyedik jóslatot Theiresziasz okosan és a legjobb szándékkal hamisítja, a másodikat Laiosz rendeli meg gonosz szándékkal⁹⁹, a harmadikat pedig a püthia csak úgy odaveti rosszkedvében. Ahogy az a parodisztikus elbeszélés során kiderül – a második, a püthia által odavetett jóslatot kivéve, mellyel a papnő csak Oidipuszt akarta bosszantani, illetve hiszékenységből kigyógyítani – a jóslat egyszerűen pénz kérdése: akinek pénze van, rendelhet jóslatot – és ezáltal befolyásolhatja (?) az eseményeket. Ezt a korrupciót a legcinikusabban a második jóslat mutatja: „Laiosz elküldte titkárát Delphoiba, pár utasítást és tíz talentumot adott neki; ennyiért az ottani főpap bármit megtett, tizenegy talentumot már be kellett volna vezetnie a főkönyvbe”.¹⁰⁰

Mivel a jóslatok nem az isten akaratának megnyilvánulásai, így felmerül a cselekvés illetve együttcselekvés (Mitmachen) kérdése is: ki kell-e használni a jóslatok adta lehetőséget, és meg kell-e próbálni a világ eseményeit befolyásolni, vagy sem. Ez a kérdés a tulajdonképpeni célja a *Püthia* megírásának a *Mitmacher* utószavának utószavaként.

⁹⁶ A színidirektor, 175.

⁹⁷ „Macht uns doch schon die Übersetzung des Ödipus ins >Zufällige< Mühe. Was uns stört, ist das Orakel, eine Instanz, die fähig ist vorauszusagen. Eine voraussagbare Handlung läßt den Zufall nicht zu, Ödipus, als Fabel, scheint untrennbar mit der Idee des Schicksals verbunden zu sein... Der einzige Ausweg, der uns offenbar bleibt, Ödipus dem Schicksal zu entreißen, stellt daher nur die Flucht in die Akteure dar.” *Nachwort zum Nachwort*, 273.

⁹⁸ Dürrenmatt szempontjából a második jóslat is a hagyományhoz tartozik. Az antik hagyományban (Eur. Phoen. 834ff., Paus. 9, 25, 1) ez a Menoikeusszal, Kleon fiával kapcsolatos jóslattal, és a hetek Théba feletti győzelmével kapcsolódott össze. A csúsztatás Ranke-Graves II.9.-re vezethető vissza. *Griechische Mythologie*, Reinbek, 1960. Ld. Stoffe I–III, 81.

⁹⁹ Ez a második jóslat a történet szempontjából nem lényeges.

¹⁰⁰ Itt a magyar fordításban helytelenül „megtehetett” („für zehn Talent tat der Oberpriester alles”), ill. szintén helytelenül „tizenegy talentumon felül” szerepel, ezért a fordítást módosítottam. *Der Mitmacher*, 286.

A mítosz struktúrája Dürrenmattnál

(Lévi-Strauss mítoszinterpretációjának segítségével)

Ahogy már említettük, az egész sajátos dürrenmatti munkamódszer azon az elven nyugszik, hogy jól ismert „anyagokat” kiválaszt, alkotóelemeikre bontja őket, és azokból az elemekből egy új, „logikus” variánst épít fel. Az Oidipusz-történet során is számos konstans egységgel van dolgunk, ilyen az elbeszélés legtöbb szereplője: Oidipusz, Kreón, Laiosz, Iokaszté, Theiresziasz, a kocsihajtó és a Szfinx. A jóslatok mozgatják az eseményeket, a pestis pusztítja az embereket, a Szfinx találós kérdést tesz fel, Oidipusznak vizsgálatot kell indítania, hogy megtalálja Laiosz gyilkosát, és amikor ez a vizsgálat kideríti az igazságot, Iokaszté felakasztja magát és Oidipusz megvakítja magát. Ezekből a jól ismert „mitémákból” azonban egy teljesen új történet épül fel.

Az elbeszélés nem kronologikus, hanem a püthia szemével látó olvasónak kell a történetet összeraknia a szereplők elbeszéléseiből. Közben az olvasónak figyelnie kell, mert a hosszú összetett mondatokban több narratív perspektívát használ az író, illetve újra és újra a logikai csúsztatás eszközéhez nyúl. Ha a történetet Lévi-Strauss módszeréhez hasonlóan elemeire bontjuk, az alábbi táblázatot kapjuk¹⁰¹:

I.	II.	III.	IV.	V.
Menoikeusz: Sárkányember – Iokaszté és Laiosz házassága – fia: Kreón (félelmetes hűség)	Laiosz: – Kreón: félelmetes hűség politikai dilettantizmus	Theiresziasz: – cél: ne legyen spártai vérleves (Kreón ne jusson hatalomra)	Iokaszté:	Szfinx: – heten Théba ellen
– Theiresziasz: jóslat 1.	– jóslat 2. – Oidipusz születése – Laiosz homoszexuális (Iokasztével kapcsolat: részegségében?)	– Laiosz kasztrált		– Laiosz kasztrált
	Oidipusz: – kitették: átfúrt láb (Oidipusz = dagadt láb) – jóslat 3. – megöli apját: Laioszt		– apa: gárdatiszt (Oidipusz megöli)	Ödipusz 2. – apa: kocsihajtó (Ödipusz megöli)

¹⁰¹ A vastag betűk az elbeszélőt jelentik, ezt követik az adott elbeszélőnél fellelhető mítoszelemek. A történet Menoikeusz, Laiosz és Ödipusz elbeszéléséből tevődik össze, mely elemeket fentről lefelé olvashatjuk. Dürrenmatt azonban nem a szophoklészi mitikus elbeszélés jellegét követi, hanem perspektívafüggővé teszi az egyes elemeket. A variációkat a szereplőknek megfelelően balról jobbra olvashatjuk.

– anyjával, Iokasztéval hál	– anya: Iokaszté	– anya: Iokaszté	– anya: Szfinx
– Szfinx: szörny, leveti magát a szikláról			– Szfinx: az oroszlánok széttépik
– jóslat 4. – per			
– Iokaszté felakasztja magát		– Iokasztét egy féltékeny gárdatiszt akasztja fel	
– Oidipusz megvakítja magát			
	– Oidipusz 3. (a pásztor fia) (?)		
	– Oidipusz 4. (a korinthuszi királyné fia) (?)		

A történet első variánsa az első három ármény (Menoikeusz, Laiosz és Oidipusz) elbeszéléséből tevődik össze. Ezután tulajdonképp csak az olvasó elbizonytalanítása történik nem csupán azáltal, hogy egyes momentumokat másképp hallunk, hanem a szereplők különböző jellemzése révén is. Így például Laiosz először „gőgös, kétségkívül királyi alak”-ként bukkan fel, „unott képpel, ápoltan, szőkén és fáradtan”¹⁰², aki azonban „felvilágosult uralkodó volt”¹⁰³, és a jóslatot politikai eszközként tudja használni. A Szfinx ezzel szemben alattomos, és mindenek előtt babonás türannoszként mutatja be.¹⁰⁴

Az apaság kérdése is tisztázatlan marad. Miközben Laiosz bevallja homoszexuális hajlamát, nem tagadja lehetőségét, hogy ittas állapotban Iokasztéval hált. A Szfinx szavaiból viszont kiderül, hogy Laiosz nem vetette meg a nőket, csak miután Pelopsz feleségét, Hippodameiát, elcsábította – akitől egy lánya, a Szfinx született – Pelopsz bosszúból kaszt-ráltatta Laioszt. Bár tulajdonképp mindegy, hogy melyik variáció nem teszi lehetővé, hogy Laiosz Oidipusz apja legyen, de mindez hozzájárul az olvasóban a hazugságok keltette bizonytalanságérzethez.

Laioszhoz hasonlóan Oidipuszt is kétszer jellemzik. Először tudatosan cselekvő személyként jelenik meg: **tudta**, hogy nem a korinthuszi király fia, csak Apollónt akarta előcsalni jóslatkérésével, **tudta**, hogy amikor „megölt egy agg, hiú és heveskedő férfiút”, az apját ölte meg, illetve éppígy tettének **tudatában** volt, amikor anyjával hált.¹⁰⁵ Végül pedig amikor megvakítja magát, ezt a „legfönségesebb szabadságból” teszi, „hogy gyűlölje azokat, akik a világra hoztak, szüleimet, az őseimet, akik a szüleimet nemzették, s rajtuk keresztül az isteneket, akik őseimet és szüleimet megteremtették” és hogy „gúnyt űzön” az istenekből.¹⁰⁶

¹⁰² A színidirektor 152f.

¹⁰³ A színidirektor 153.

¹⁰⁴ A magyar fordítás itt a *heimtückisch*-t helytelenül *agyafúrtnak* fordítja. WA 303. A színidirektor 168.

¹⁰⁵ A színidirektor 156f.

¹⁰⁶ A színidirektor 157.

Iokaszté viszont Oidipusz ezen utolsó tettét a legnagyobb szerelem jeleként értékeli: „minthogy az istenek úgy rendelték, hogy jobb szeressen engem, mint az életét, megváltotta magát”¹⁰⁷, egyébként pedig őszinte, nyílt és naív volt.¹⁰⁸

Iokaszté elbeszélése már néhány momentumot kérdésessé tesz: így Laiosz férfiúi képességeit, hogy nem öngyilkosságot követett el, hanem felakasztották, hogy Oidipusz apja nem is Laiosz, hanem verziója szerint egy gárdatiszt – akit éppúgy Oidipusz ölt meg és tett a keselyűk prédájává. Az elbeszélésben a szexualitás hangsúlyozása az erős freudi hatásokat mutatja.

A Szfinx ezt követően egy teljesen más történetet mesél el: „megtudjuk” Laiosz múltját, hogy két Oidipusz volt, és hogy az apa az – ugyancsak Oidipusz által megölt – kocsihajtó, Polüphontész. Végre azt hiszi az olvasó, hogy a történet minden elemét a kezében tartja, de csak most jut ez a jól megkomponált káosz a csúcspontjára, és Theiresziász szavai után már egyáltalán nem is okosabb az ember, mint amilyen a történet kezdetén volt – csak nagyobb zavarban van.

A történet főszereplői: a püthia és a látnok

Az elbeszélés két főszereplője az eredeti mítosztól eltérően Pannükhisz és Theiresziász.

„Felejtse el a régi történeteket, Pannükhisz, nem fontosak, mi vagyunk ebben a vad gabalyodásban a főszereplők”¹⁰⁹. Mindkettőnknek azzal a szörnyű valósággal kell szembenéznünk, amely éppoly átláthatatlan, mint maga az ember, aki ezt a valóságot megteremti.”¹¹⁰ Mindketten rendelkeznek a jóslat eszközeivel¹¹¹, mindketten megpróbálják ezt az eszközöt felhasználni – különböző eredménnyel. Mindketten megpróbálnak az események sodrából („mitmachen”) kilépni, és a történetet befolyásolni. Theiresziász a „vérlevest” és a Kreón megtestesítette spártai típusú államszervezetet próbálja megakadályozni, a püthia Oidipuszt akarja kigyógyítani a babonákból és hiszékenységből. Mindketten célt tévesztenek – hisz a többi érintett is csalt és becsapta őket.

„Mi mindketten megkíséreltük, hogy jóslatainkkal az eseményeknek ebbe a zavaros, émelyítő, gyakran véres áradatába, amely reánk zúdult, s amely bennünket is magával sodort, a rendnek valami halvány látszatát, valami törvényszerűségnek biztató sejtelmét csempésszük be, ... Te dús képzelettel, szeszélyesen, sőt mondhatni tiszteltlen pimaszsággal jósoltál, röviden: bűnös viccből”¹¹². Én hideg megfontolással, megvesztegethetetlen logikával jósoltam, röviden: ésszerűen. El kell ismernem: a jóslatod telitalálat volt.”¹¹³

Valószínűség és valószínűtlenség, ésszerűség és fantázia: a történet végén nem csupán a látnok és a püthia állnak egymással szemben, hanem két szimbólum: két ellentétes életérzés képviselője. „Mert az olyanokkal szemben, mint amilyen én vagyok, aki az értelem nevében szerettem volna megváltoztatni a világot, s így találkoztam össze veled ebben

¹⁰⁷ A színidirektor 159.

¹⁰⁸ A színidirektor 158.

¹⁰⁹ A magyar fordítást ezen a helyen is pontosítottam. K.K.

¹¹⁰ A színidirektor 175f.

¹¹¹ Bár a püthia jóslatait tulajdonképp megrendelésre mondja – az Oidipusznak mondottat kivéve.

¹¹² Itt a magyar fordításban az eredeti vicc helyett ugyan jókedélyből szerepel, ezt azonban megváltoztattam, hiszen tudjuk, hogy a püthia rosszkedvében jósolt.

¹¹³ A színidirektor, 176.

a nyirkos üregben, veled, aki dús képzeleted szüleményeit akartad a világra kényszeríteni, mindig lesznek olyanok, akik a világban a rend helyett a szörnyűséget kívánják. Az előbbiek bírálandónak fogják találni a világot, az utóbbiak elfogadják. Az előbbiek úgy vélik majd, hogy a világ éppúgy alakítható, akárcsak egy kő, melyből a véső határozott alakzatokat bont ki, az utóbbiak pedig úgy, hogy a világ a maga áttekinthetlenségében változik, akárcsak egy szörny, amely mindig más pofákat ölt, s a világ csak olyan mértékben bírálható, amilyen mértékben az értelem lehetőleg szövedéke az őszerejű, elemi emberi ösztönöket befolyásolni képes. Az egyik fél azt állítja a másikról, hogy pesszimista, a másik pedig azt, hogy az előbbiek utópisták. Az egyik fél azt mondja majd, hogy a történelem menetét törvényszerűségek szabályozzák, az utóbbiak, hogy ezen törvényszerűségek csak a képzeletünkben léteznek. A harc kettőnk közt, Pannükhisz, minden téren fellángol majd...”¹¹⁴

Dürrenmatt ezzel visszatér a „mitmachen” problematikájához, mely ugyan nem oldódik meg, de az olvasó számára világossá válik, hogy a szerző azon pesszimisták közé tartozik, aki írásaival befolyásolni és alakítani próbál.

Összefoglalás

„...itt épül már egy színház, s Athénban egy ismeretlen színpadi szerző már dolgozik egy Oidipusz tragédián. Athén azonban vidék, és Szophoklész el fogják felejtetni, de Oidipusz alakja tovább él, egy olyan történet keretében, amely talányok elé állít minket”, áll az elbeszélés végén.¹¹⁵

Dürrenmatt talányos története – ahogy azt az intertextualitás és recepcióesztétikai módszerek segítségével kimutathatjuk – azokat a módszereket alkalmazza, amelyek révén a 20. századi mítosz kutatás új lendületet kapott: mindenek előtt a strukturalista és pszichanalitikai eszközöket. Dürrenmatt számára a gyermekkor óta jól ismert mítoszok a képiségük, a többértelműségük, játékoságuk valamint sajátos belső logikájuk révén különösen alkalmasak voltak arra, hogy az író az alapvető emberi helyzetek ábrázolására használja őket, és az így teremtett „világképek”, „ellenvilágok” által a recipienst gondolkodásra készítse. Kerényi gondolatainak megvalósulását vélhetjük felfedezni a svájci írónál, aki a holt antik témát „anyagként” felhasználja, életre kelti, a mitológémt felhasználva megteremti a maga különös mítoszt, mely önálló életre kel, „hagyja magát elmesélni”.

A már maga is mítosszá vált szerző egyesíti munkáiban a modern mítoszirodalom valamennyi tipikus jelenségét – és mégis külön utat jár be, miközben bizonyítja számunkra: „A mítoszok időtlenek, és bármikor betörhetnek korunkba. Hogy jelentenek-e valamit, az kívül áll hihetőségükön vagy egyáltalán létükön, csak azon múlik, hogy viszontlátjuk-e magunkat bennük vagy sem”.¹¹⁶

¹¹⁴ A színidirektor, 177.

¹¹⁵ A színidirektor, 177.

¹¹⁶ „Die Mythen sind zeitlos, sie vermögen immer wieder in unsere Zeit einzubrechen oder sich aus ihr zurückzuziehen. Ob sie etwas bedeuten, liegt außerhalb ihrer Glaubwürdigkeit oder gar ihrer Existenz, es liegt daran, ob wir uns noch in ihnen wiederfinden oder nicht”. DÜRRENMATT: *Gedankenflucht*. WA 37, 39.

* A tanulmány elkészülése kapcsán szeretnék köszönetet mondani segítségükért a Pro Helvetia alapítványnak, a Schweizerisches Literaturarchiv munkatársainak, különösen Rudolf Probstnak és Ulrich Webernek, tanáromnak, Kerekes Gábornak, valamint témavezetőmnek, Orosz Magdolnának.

Irodalomjegyzék

- Dürrenmatt, Friedrich: *A színidirektor*. Budapest: Európa 1996
- Dürrenmatt, Friedrich: *Arckép helyett. (Beszédek, tanulmányok, kritikák)*. Budapest: Gondolat 1971
- Dürrenmatt, Friedrich: *Drámák*. Budapest: Európa 1967
- Dürrenmatt, Friedrich: *Gespräch mit Heinz Ludwig Arnold*. Zürich: Die Arche 1976
- Dürrenmatt, Friedrich: *Gespräche 1961–1990 in vier Bänden*. Zürich: Diogenes 1996
- Dürrenmatt, Friedrich: *Stoffe*. Zürich: Diogenes 1981
- Dürrenmatt, Friedrich: *Werkausgabe in siebenunddreißig Bänden*. Zürich: Diogenes 1998
- Biscof, Norbert: *Das Kraftfeld der Mythen. Signale aus der Zeit, in der wir die Welt erschaffen haben*. München: Piper 1996
- Bohrer, Karl Heinz: *Mythos und Moderne*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1983
- Frank, Manfred: *Der kommende Gott*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1982
- Fromm, Erich: *Märchen, Mythen, Träume. Eine Einführung in das Verhältnis einer vergessenen Sprache*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1994
- Gottwald, Herwig: *Mythos und Mythisches in der Gegenwartsliteratur*. Stuttgart: Hans Dieter Heinz, Akademischer Verlag 1996
- Greif, Stefan: *Der Mythos – Das wilde Denken und die Vernunft*. In: Kreuzer, Helmut (Hg.): *Pluralismus und Postmodernismus*. 4. erweiterte und aktualisierte Ausgabe. Frankfurt/M. u.a.: Lang 1996. 156–177.
- Hatvany, Lajos: *Wissenschaft des Nicht-Wissenswerten*. Leipzig: Zeitler 1908
- Hochgesang, Michael: *Mythos und Logik*. München: C.H.Beck 1965
- Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Fink 3.Aufl. 1990
- Jamme, Christoph: „Gott an hat ein Gewand“. *Grenzen und Perspektiven philosophischer Mythos-Theorien der Gegenwart*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1999
- Kerényi Károly: *Görög mitológia*. Budapest: Gondolat 1977
- Kerényi, Karl: *Was ist die Mythologie?* In: Europäische Revue 1939
- Lévi-Strauss, Claude: *A mítoszok struktúrája*. In: Hankiss Elemér (szerk.): *Strukturalizmus I*. Budapest 1971, 133–148.
- Lévi-Strauss, Claude: *Die Geschichte von Asdiwal*. In: Edmund Leach: *Mythos und Totemismus. Beiträge zur Kritik der strukturalen Analyse*. Frankfurt/M. 1973, 27–81.
- Orosz, Magdolna: *Intertextualität in der Textanalyse*. Wien: ÖGS/ISSS 1997
- Pauly's Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*. Neue Bearbeitung, Stuttgart 1893
- Propp, Vladimir: *A mese morfológiája*. Budapest: Osiris 1995
- Ranke-Graves, Robert von: *Griechische Mythologie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1999 (magyarul: Graves, Robert: *A görög mítoszok*. Budapest: Európa 1981)
- Rusterholz, Peter: *Entmythisierung und Remythisierung in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*. In: Rusterholz, Peter; Moser, Rupert (Hg.): *Form und*

Funktion des Mythos in archaischen und modernen Gesellschaften. Berner Universitätschriften Bd. 43. Bern, Stuttgart, Wien: Paul Haupt 1999. 187–198.

Schwab, Gustav: *Die schönsten Sagen des klassischen Altertums*. München: Deutscher Taschenbuchverlag 1995

Warning, Rainer (Hg.): *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. München: Fink 3. Aufl. 1988

Weber, Ulrich: „Ob man sich selbst zum Stoff werden vermag“. In: *Quarto* 1996/7, 65–80.

Weber, Ulrich-Probst, Rudolf: *Untersuchung zur Genese von Dürrenmatts Spätwerk im Lichte der Manuskriptenentwicklung Der Mitmacher – Ein Komplex*. (Dokumentation zum Nationalfonds-Forschungsprojekt 1995-1997) Schlußbericht. Bern 1997

Alekszej Loszev. *A mítosz dialektikája*. Ford. Goretity József. Budapest, Európa, 2000. 309 oldal

Az Európa Könyvkiadó az *Apokalipszis – 1917 – Írások az orosz forradalomról* című kötetrel indított sorozatának több műve segíti a magyar olvasót abban, hogy az oroszországi politikatörténetről és eszmetörténetről tisztább képet nyerjen. Alekszej Loszev az 1920-as évek végén írt *A mítosz dialektikája* című kötete nemcsak az orosz, hanem a nyugati mítosz-kutatás szempontjából is kulcsfontosságú alkotás. A mű az oroszországi rendszerváltásig mégsem kapott rangjának megfelelő elismerést, sőt szerzőjére a nem ritka orosz írórsors várt: a cenzúra önkényével való viaskodás, munkatáborba kerülés, hosszú időre kényszerű hallgatás. *A mítosz dialektikája* az első kötet magyar nyelven a rendkívül termékeny polihisztor munkásságából.

Alekszej Loszev e munkájában a mítosz fogalmának analízisével foglalkozik. Az olvasó által várt egyszerű, tömör meghatározás meg is születik a mű végére, mégsem ez a kötet legfőbb érdeme. Az út során, amelyen a végső formuláig jut, Loszev sok általánosságot konkretizál, sok toposz tartalmát kérdőjelezi meg. Szigorú fenomenológiai feltárást végez, amely nehézséget is jelenthet az olvasónak, ha nincs tisztában az olyan kategóriák dialektikájával, mint „személyiség”, „történelem”, „szó” vagy „csoda”. Mint a szerző megjegyzi: „bár közönséges szavakat használtam, de nem szokványos, zavaros jelentésükben, hanem szigorúan elemzett és rögzített értelmükben” (272).

A fogalom tisztázása során Loszev körbejárja a mítosszal kapcsolatban létező tudományos vagy tudományosnak látszó koncepciókat és a *mítosz nézőpontjára* hagyatkozva sorra elveti azokat. Az ideális létezés feltételezésével kezdi, s az elvontsággal a reális élményt, az életszerűséget állítja szembe. A mítoszt primitív tudományos konstrukcióként értelmező elméleteket is dialektikusan vizsgálja, és az (alkalmazott, reális) tudomány mitologikusságát ismeri fel. A tudomány és a mitológia ellentétéről szóló gondolatmenetében érdekesen tűnnek fel a kortárs Lev Sesztov szavai: Loszev is azzal vádolja a tudományt, hogy célja a csoda kiiktatása, és ahogy Sesztov, úgy Loszev is jelentősnek tartja, hogy míg a tudomány független a kutató szubjektumától, a mítoszból nem zárható ki a szubjektivitás. Az orosz eszmetörténeti hagyományban gyökeret vert, Dosztojevszkij odúlakója által is megfogalmazott kétszer kettő négy igazságának látszólagosságáról van szó. Nem látható a szerző, a szubjektum, így szubjektivitáson kívüli, élettelen maga a tudomány is. Loszev célja azonban ezzel a megállapítással az, hogy a mítoszt mindezek ellenében mint „közvetlen valóságot” definiálja, amelytől nem tagadható meg az igazság és a hitelesség kategóriája.

Ahogy a tudománnyal, úgy a metafizikával sem azonosítható a mitológia Loszev álláspontja szerint, hiszen a mitológia számára nincs „másik”, transzcendens valóság, ugyanis a kívülről irreálisnak tűnő valóság számára maga az élő létezés. A 19. századi népszerű mitológiai elméletek gyakran séma vagy allegóriaként kezelték a mítoszt. Loszev közelebből vizsgálja ezt az elméletet is, és úgy találja, hogy a fenti kifejezések helyett a

szimbólum – ahol a „kép” és „eszme” egységén, egyneműségén van a hangsúly – fejezi ki inkább a mítosz lényegét. A sort folytatva: a mítosz nem költői mű, s különbözőségük az elidegenedés szempontjából látható – állítja a szerző, aki a VII. fejezetben, az elhatárolódások után az állításig jut, a *mítoszt személyes formaként*, a *személyiség ábrázataként* mutatva be. Ebben a fejezetben is irodalmi példákat hoz Loszev a mitikus helyzetek megértésére. Gogol és Dosztojevszkij a szerző kedvenc hivatkozásai, de Andrejev *Júdás* című elbeszélése, Puskin, Tyutcsjev és Baratsinszkij költészete is szemléletes példái a hold vagy a nap mitológiájának bemutatásakor. A színek, az idő, a tér mitológiájáról szólva pedig a szerző festészeti, építészeti elemzéseket tesz.

A személyiségig jutó gondolatmenet egy újabb ellentmondást hordoz magában, amelyet Loszev a következőkben tárgyal. Kizárja a lehetőségét, hogy vallásként értelmezzük a mítoszt, megkülönböztetve a személyiség öntételezésének örökkévalóságra vonatkozását, illetve képi kifejezését. De a mítosz nemcsak vallás, hanem dogma sem lehet. Szemléletes, ahogy a dogmáról szólva Loszev egyes antitezisek (szubjektum-objektum, idealizmus-materializmus, tudat-lét, test-lélek, szabadság-szükségyszerűség stb.) dialektikus viszonyát meghatározza, egymást feltételező voltukra világít.

Két kulcsfontosságú elem kristályosodik ki a gondolat sor végén. A *szó* és a *csoda*. Éppen azok a tényezők, amelyeket Loszev a munkája elején megemlít, mint olyanokat, amelyekről a kutatók sokszor megfosztják teóriáikban a mítoszt. Számára a mítosz lényegét alkotja a szó, a „szavakba foglalt személyes történelem” (209) és a csoda. Ez utóbbi kifejezést nem a hagyományos értelemben használja a szerző, azaz nem a természeti törvényeket látszólag sértő jelenségeket ért alatta, hanem „a személyiség véletlenszerűen zajló empirikus történetének és ideális feladatának egybeesését” (238) tartja csodának.

A mű befejező fejezetében a szerző az *abszolút mítosz* dialektikájáról értekezik, megnevezi az előző részekben említett antinómia-párok szintéziseit mint olyan princípiumokat, amelyek az abszolút mitológia részét képezik.

A kötethez a fordító, Goretity József írt utószót, amelyben szó esik arról a szellemi körrel is, amelyhez Alekszej Loszev tartozott, s amelynek kiemelkedő, bár méltánytalanul háttérbe szorított alakjává vált.

Regéczi Ildikó

Zwischen Utopie und Realität. Deutsch-ungarische Literaturbeziehungen im Wandel. (Utópia és valóság között. A magyar-német irodalmi kapcsolatok változása.) Die Beiträge des Budapester Symposions vom 21.–23. Juni 2000. (= Budapester Beiträge zur Germanistik Bd. 36.) Hg. von Horst Fassel, András F. Balogh und Dezső Szabó. Budapest, 2001.

Az ELTE Germanisztikai Intézetének tudományos kiadványa, a *Budapester Beiträge zur Germanistik* (BBG) 36. kötete a 2000 júniusában megrendezett budapesti szimpózium alkalmával íródott tanulmányokat tartalmazza.

A szimpóziumot a baden-württembergi *Donauschwäbische Kulturstiftung*, a *Diakonie Stetten* és a *Magyar Oktatási Minisztérium* kezdeményezte. A résztvevők, az ELTE Germanisztikai Intézete és a tübingeni *Institut für Donauschwäbische Geschichte und Landeskunde*, a mesekutatások és az irodalomtörténet legfrissebb eredményeinek ismerte-

tését tüzték ki célul – szem előtt tartva a két nép, a magyar és a német, több évszázados kapcsolatának szempontjait.

A szimpózium a *Phantasiewelten: Märchen, Mythen, Sagen. Deutsch-ungarische Literaturbeziehungen im Wandel (Fantasztikus világok: Mesék, mítoszok, mondák. A német-magyar irodalmi kapcsolatok változása)* címet kapta. A tapasztalt germanisták mellett fiatal kollégáik is lehetőséget kaptak arra, hogy a tudományos nyilvánosság elé lépjenek.

Az első napot a mesekutatásnak szentelték, a referensek német és magyar mesék vizsgálatával járultak hozzá a két nép kulturális kapcsolatainak feltárásához. A második nap tematikája a szimpózium eredeti kérdésfeltevéseit követte, a referátumok középpontjában magyar és német irodalmi művek mese-, monda- és fantasztikus elemei állnak, illetve a német-magyar irodalmi kapcsolatok kutatásának módszereit és témáit mutatják be. Az eredményként született dolgozatok kaptak helyet a BBG 36. kötetében. A tanulmányok három fejezetet alkotnak. Az alábbiakban néhány írás bemutatása következik.

A kötet első fejezete (*Allgemeine und theoretische Aspekte – Általános és elméleti szempontok*, 9–61. o.) négy tanulmányt foglal magában. A szerzők: VOIGT VILMOS, OROSZ MAGDOLNA, HORN KATALIN, EUGEN CHRIST. Ezek közös eleme a mese ill. mítosz motívumainak feltárása egyes irodalmi művekben és korszakokban.

EUGEN CHRIST *Don Juan und Faust. Gedanken zu einem literarischen Mythos (Don Juan és Faust. Gondolatok egy irodalmi mítoszhoz)* című írásában a téma magyarországi vonatkozásából indul ki: NIKOLAUS LENAU, a Magyarországról származó költő epikus ciklusaiban, verseiben ill. leveleiben gyakran visszatérő motívum Don Juan és Faust. A vizsgálat célja, hogy az ún. „örök emberi” vagy „lenyűgöző” téma mellett megtalálja azt a motívumot is, amely lehetővé teszi, hogy a nyugat-európai irodalom e két népszerű alakja művészi újrainterpretálásakor megfeleljen az „idő szellemének”. CHRIST újszerű megvilágításba helyezi Don Juan és Faust „klasszikus személyiségét”: az „extrém provokációja”-ként definiálja azt, elvetve a morális-etikai megközelítést. Identitásuk lényegét egy ún. „háromdimenziós én-mintá”-ban határozza meg, mely Faustot és Don Juan-t minden más irodalmi alaktól megkülönböztet, és amely minden esetben az adott kultúrkör által meghatározott körülmények között artikulálódik. Nagy jelentőséget tulajdonít annak, hogy Don Juan ill. Faust két különböző kultúrkört képviselnek, ebbe ágyazódik bele a korábban felvázolt én-minta is, s ez által jön létre az irodalmi mítosz. A szerző legérdekesebb gondolata, hogy párhuzamot von egyfelől Don Juan és Faust mint klasszikus irodalmi téma, másfelől zenei műfajok között. Utal arra, hogy e motívumok újrafeldolgozására kedvezően hatnak a társadalmi átalakulások, az átmeneti időszakok, majd nyomon követi a téma fejlődését európai írók műveiben. Végezetül a filozófus szemszögéből közelíti meg a felvetődött kérdéseket.

A második fejezet a *Deutsch-ungarische Spiegelungen (Német-magyar kölcsönhatások*, 62–128.) címet viseli. Az ide tartozó öt dolgozat, INES KÖHLER-ZÜLCH, KERÉKES GÁBOR, HORST FASSEL, BALOGH F. ANDRÁS és ERDŐDY ORSOLYA munkái, elsősorban azt vizsgálja, hogyan jelenik meg Magyarország és a magyarság egyes német írók műveiben.

Ennek egy példája KERÉKES GÁBOR dolgozata: *Theodor Fontane Ungarnbild – Theodor Fontane Magyarországról alkotott képe* (80–89. o.). A szerző megemlíti azokat a FONTANE-műveket, melyek különböző kontextusokban Magyarországra vonatkozó utalásokat tartalmaznak (nem egy esetben pusztán klisékről van szó). Megállapítja, hogy

azok a magyar ill. magyar származású személyek – történelmi alakok, írók, színészek, színésznők –, akikkel THEODOR FONTANE élete során kapcsolatba került, nem gyakoroltak rá nagy hatást. Ezt mutatja az író életműve is. Kivételt képeznek NIKOLAUS LENAUI lírája ill. a *Graf Petöfy* című regényben felbukkanó Barcsai-ballada. Az utóbbi művet a tanulmány szerzője részletes vizsgálat tárgyává teszi, és kijelenti: noha FONTANE e művében kifejezésre juttatja az 1948/49-es magyar forradalom és szabadságharc iránti szimpátiáját, a magyar vonatkozású téma csupán irodalmi „nyersanyag”-ként szolgál. KERÉKES konklúziója szerint a korábbi feltevésekkel ellentétben FONTANE nem foglalkozott behatóan sem Magyarországgal, sem a magyar irodalommal, az országot elsősorban a történelem tükrében ábrázolja, Magyarország és a magyarság témája mindig alárendelt szerepet játszik műveiben. KERÉKES GÁBOR felhívja a figyelmet arra is, hogy sem alá- sem túlbecsülni nem lehet a FONTANE-művekben megjelenő magyar vonatkozású elemeket.

ERDŐDY ORSOLYA vizsgáldásának tárgya német írók Magyarországról alkotott képe a szocializmus korában (*Ungarn im Spiegel der deutschen Literatur: vom Zweiten Weltkrieg bis zur Wende – Magyarország a német irodalom tükrében: a második világháborútól a rendszerváltásig*). A tanulmány nagy jelentőséget tulajdonít a történelmi eseményeknek. Miközben arra a kérdésre keresi a választ, hogyan mutatják be (kelet- ill. nyugat-) német írók a magyarokat és Magyarországot, fontosnak tartja, hogy a kialakult klisészerű megállapításokat megkülönböztessük az ábrázolás hiteles elemeitől. A felmerült kérdéseket ERDŐDY ORSOLYA két lépésben válaszolja meg. Az első lépésben Magyarország második világháborúban betöltött pozícióját és az ezzel kapcsolatos írói állásfoglalásokat tárgyalja. Azt a következtetést vonja le, miszerint egyes német írók – így THOMAS MANN és HERMANN HESSE – műveiben megjelenik Magyarország, kiemelt jelentőséget ugyanakkor más európai államok mellett nem tulajdonítanak neki. A második kérdéskör az 1956-os magyar forradalmat, valamint a szocialista társadalmi forma magyar válfaját érinti. Míg a forradalmi téma nem fordul elő, a szocialista társadalom képe több esetben válik német szépirodalmi művek tárgyává. A tanulmány írója szem előtt tartja azt a tényt, miszerint a két Németország ideológiai szempontból nem vélekedik egységesen Magyarországról: az egykori NSZK-ban született műveket (GÜNTER GRASS, HANS MAGNUS ENZENSBERGER írásait) összehasonlítja NDK-beli szerzők (FRANZ FÜHMANN, HERMANN KANT) műveivel. (Ez utóbbiak esetében Magyarország megítélése attól függ, hogy „testvérország”-nak avagy a keleti blokk túl liberális országának tartják.)

A kötet harmadik fejezete a magyarországi németek irodalmával foglalkozik (*Die ungarndeutsche Literatur*, 129–215. o.). A szerzők: BÓDY-MÁRKUS ROZÁLIA, BORONKAI SZABOLCS, CHRISTINE SCHUSTER, PROPSZT ESZTER, KÖRÖSI CSILLA, SZABÓ DEZSŐ.

BORONKAI SZABOLCS a 19. századi német értelmiségi réteg identitásproblémáit elemzi (*Identitätsprobleme und -krise der ungarndeutschen Intelligenz im 19. Jahrhundert*, 149–159. o.). Az elemzés alapjául Sopron/Ödenburg németajkú értelmiségének irodalmi tevékenysége szolgál. A dolgozatot az identitás-fogalom néhány tézisének ismertetése vezeti be. Mivel a magyarországi németek két nagy csoportja (a 18. században a központi és déli régiókba betelepült katolikus parasztság, ill. a Dunántúli és a Felvidék részben evangélikus polgársága) között alig mutatható ki kulturális kapcsolat, a szerző csak az értelmiség és a városi polgárság esetében beszél az identitás-problémáról. Megemlíti az identitás-opció három pólusát, majd a történelmi események tükrében nyomon követi a *natio*-fogalom alakulását

és a magyarországi németek identitásának változásait. Az identitáskérdés alakulását a németajkú költők szülőfölddel, hazával és patriotizmussal kapcsolatos megnyilvánulásai alapján öt szakaszban tekinti át. Ezáltal felvázolja azt a történeti folyamatot, amely során a 19. század első évtizedeitől az 1867-es kiegyezést követő dualizmus korszakáig – a magyar nyelv-használat elterjedésével párhuzamosan – fokozatosan végbement a németajkú értelmiség nyelvi és kulturális asszimilációja.

CHRISTINE SCHUSTER dolgozatában SAMUEL LUDVIGH *Kossuth oder der Fall von Ungarn* című drámáját elemzi (160–170. o.). Mivel ez a dráma nem tartozik a 48-as forradalommal foglalkozó ismert darabok közé, CHRISTINE SCHUSTER elsőként a drámaírórt ismerteti meg az olvasókkal. Ezt követően a mű történelmi hátterét mutatja be, célja azonban nem a már ismert tények felsorolása: a drámai cselekmény kibontakozása szempontjából fontos eseményeket emeli ki. Az egyes történelmi alakokat is bemutatja, különös figyelmet szentelve a címszereplőnek – hiszen a dráma célját KOSSUTH mint történelmi személyiség ábrázolásában látja megvalósulni. A drámaelemzés során a szerző tartalmi és formai szempontokat követ. Végezetül két kortárs (prózaí) irodalmi művel hasonlítja össze a művet, előtérbe állítva a főhősök összehasonlítását. Az összefoglaló fejezetben SCHUSTER azt a kérdést teszi fel, elérte-e a drámaíró a mű előszavában megjelölt céljait. Arra a következtetésre jut, hogy SAMUEL LUDVIGHNAK kitűnően sikerült Kossuth nemes motívumainak plasztikus ábrázolása, ill. felmentése a kudarcot vallott politikus szerepe alól.

Összességében megállapítható: a BBG 36. kötetében megjelent tanulmányok mindegyike fontos, értékes adalékot nyújt a kiadvány címében megfogalmazott témakörökhöz. Valamennyi írás tudományos igénnyel született, alapos kutatómunka eredményeként. Jellemző rájuk a logikus felépítés, a gazdag, precíz bibliográfia. A szerzők gondolatai, témáival kapcsolatos álláspontjai az olvasót újabb kérdések felvetésére és megválaszolására ösztönzik. A kötetet pontos, részletes tartalomjegyzék vezeti be, mely áttekinthetővé teszi a kiadvány egészét. Ezt követi a kiadók előszava. A tanulmányok közlése után találhatunk a szerzőkre vonatkozó információkat, valamint egy tájékoztatót segítő betűrendes névmutatót. A kiadványt a BBG eddig megjelent köteteinek felsorolása zárja.

Szukics Zsuzsanna

Hildegard Kernmayer: Judentum im Wiener Feuilleton (1848–1903). *Exemplarische Untersuchungen zum literarästhetischen und politischen Diskurs der Moderne*. – Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1998. 325 S.

„Ein Feuilleton schreiben heißt auf einer Glatze Locken drehen” – bemerkt Karl Kraus in seinem Aufsatz *Heine und die Folgen*. Ähnlich ist es um die Erforschung der Gattung ‘Feuilleton’ bestellt: Abgesehen von sämtlichen einschlägigen Einzelstudien sowohl der Zeitungs- als auch der Literaturwissenschaft wird das drei Bände starke, 1951 überarbeitete, von antisemitischen Parolen überlagerte Unterfangen des Zeitungswissenschaftlers Wilmont Haacke *Handbuch des Feuilletons* als das Standardwerk zum Thema behandelt.

Hildegard Kernmayer erfüllt u.a. mit ihrem Buch eine der von Haacke gestellten Forderungen, nämlich „die Einbeziehung des Wiener Feuilletons ins kulturelle Reichsbewußt-

sein". Ihr Anliegen ist jedoch weit umfangreicher, indem sie den Versuch unternimmt, das Wiener Feuilleton als literarhistorisches Faktum zu erfassen und desweiteren sich der Beschreibung der wesentlichen textimmanenten Merkmale (Thematik, Stil, Technik) und ideologischen Tendenzen, denen die Wiener Feuilletonistik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unterliegt, widmet. Ihr Ziel ist, die Funktionalität sowie die empirische Faktizität der untersuchten Texte, die am Randphänomen des Ästhetischen situiert sind, zu erläutern. Diese marginäre Stellung der Gattung ist die Quelle mehrerer Problemkomplexe, vor allem des Mangels an definitorischer Annäherungsversuche und adäquaten gattungstheoretischen Instrumentariums, die als Resultate der generischen Unfaßbarkeit der Textsorte sowie des unüberschaubaren Textcorpus anzurechnen sind. Von einer literarästhetischen Kontextualisierung kann demzufolge keine Rede sein, dafür aber bildet die Textsorte Gegenstand außerästhetischer – kulturkonservativer, deutsch-nationaler und antisemitischer – Diskurse der Moderne. Teil I der Arbeit behandelt in diesem Sinne das Feuilleton als diskursives Phänomen, indem ausführlich die bisherigen Definitionsversuche der Gattung sowohl hinsichtlich der Zeitungswissenschaft als auch seitens der Literaturwissenschaft zusammengefaßt werden. Auch Karl Kraus' Kritik „gegen das literarische Ornament“, entzündet ausgerechnet an Heine, sowie Hermann Hesses Kritik am feuilletonistischen Zeitalter anhand seines *Glasperlenspiels*, in dem er gegen die negativen Erscheinungen des Modernisierungsprozesses plädiert – im Feuilleton sieht er das Symbol der „Entwürdigung, Käuflichkeit, Selbstaufgabe des Geistes“ –, wird Platz eingeräumt.

Die negativ wahrgenommenen Erscheinungen des Modernisierungsprozesses wie Abstraktheit, Unfaßbarkeit, Universalität und Mobilität, also die Eigenschaften des Geldes, der verdinglichten Sozialbeziehungen, sind genuin 'jüdische' Eigenschaften und werden im Bild des Juden, dem sichtbarsten „Anderen“, in dem bürgerlichen Identitätsprozeß ausgegrenzten „Anderen“, dem „Fremden“ fokussiert und dienen als Beweis „der Verjudung der Moderne“. In diesem Abschnitt, *Judentum und Moderne – Fragen der Alterität*, wird noch der These der Ubiquität der Juden, also der angeblichen quantitativen jüdischen Überrepräsentanz in jenen Bereichen des Sozialsystems, die mit finanzieller Macht, gesellschaftlicher, politischer Einflußnahme konnotiert sind, nachgegangen.

Das Hauptteil des Buches beschränkt sich auf die exemplarische Untersuchung einzelner Phänomene in repräsentativen Texten. Das gesamte Corpus der hier untersuchten Wiener Feuilletons entstand zwischen 1848 und 1903, wobei in der Feuilletonproduktion der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unbedingt auf drei aufeinanderfolgende Phasen des ideologisch-politischen und formal-ästhetischen Wandels hingewiesen werden muß. Die Zeit nach 1848 ist der Tradition Heines und der Jungdeutschen verschrieben. 1848 wird die Textsorte institutionalisiert, als in den größeren Wiener Tageszeitungen die Feuilletons im unteren Drittel ihrer ersten zwei bis drei Seiten placiert werden. Der aus Lovasberény stammende Moritz Gottlieb Saphir (1895–1858) ist einer der wenigen Journalisten des Vormärz, der den Übergang in die nachrevolutionäre Publizistik vollzieht und als der eigentliche Urheber des modernen Wiener Feuilletons gilt. Mit seiner 1837 gegründeten Kulturzeitschrift *Humorist* wurde er im Wiener Lesepublikum ein Begriff, zu einem der einflußreichsten Kritikerpersönlichkeiten des Vormärz. Die Revolution von 1848 brachte einen Paradigmenwechsel in der Wiener Publizistik mit sich. Als eine Folge der sukzessiven Liberalisierung ist der gesteigerte Bedarf des Bürgertums an breiteren publizistischen Foren anzusehen. Auch das marktwirtschaftliche Konzept Zeitung als Wirt-

schaftsunternehmen wurde Realität, innerhalb dessen das Feuilleton zum werbeträchtigen Faktor, der den Kaufpreis erhöht und die Feuilleton-Produktion anspornt, avanciert wurde. U.a. Ferdinand Kürnberger, Sigmund Schlesinger, Friedrich Schlögl, Karl Landsteiner sowie Betty Paoli erleben ihre literarische Sozialisation im Vor- und Umfeld der Revolution, ihre wesentlichen Texte sind in den 60er, 70er Jahren, am Höhepunkt der politischen Machtentfaltung des liberalen Bürgertums entstanden und widerspiegeln ein ungebrochenes bürgerliches Selbstbewußtsein. Am Ende der Gründerzeit-Ära läßt sich das Wirken von Daniel Spitzer und Ludwig Speidel datieren und der zuletzt behandelte Autor, Theodor Herzl entfaltete bereits sein journalistisches Wirken, als in den Jahrzehnten zwischen 1870 und 1910 sich der relativ verspätete Modernisierungsprozeß in Österreich-Ungarn einsetzte. Die drei aufeinanderfolgenden Phasen der Feuilletonproduktion im behandelten Zeitraum sind entscheidend für eine inhaltsorientierte Differenzierung des Textcorpus. Bei den revolutionären Ideologemen sind frühmoderne, bei den gründerzeitlichen bürgerlich-realistische und bei den liberalen impressionistische Tendenzen im Textcorpus nachzuweisen. Die 1890er Jahre brachten auch neue ästhetische Dimensionen mit sich: Eine immer weitgehende Entfernung von den (tages)politischen Themen und eine zunehmende Literarisierung der Gattung macht sich bemerkbar, die als Prosaskizze literarische Eigenständigkeit erlangt. Die Praxis dieser impressionistischen Skizze bedeutet keinen Bruch mit der feuilletonistischen Traditionen des 19. Jahrhunderts, sondern stellt eine „Radikalisierung feuilletonistischer Ästhetik“ dar. Als markanteste Vertreter seien Hugo von Hofmannsthal, Egon Friedell, Peter Altenberg oder Alfred Polgar zu nennen.

In dieser Arbeit wurde der Versuch unternommen, die diskursiven Zusammenhänge zwischen den Komplexen 'Judentum', 'Moderne' und 'Feuilleton' oder anders formuliert: die „Interdependenz von sozialpolitischen und literarästhetischen Diskursen der Moderne am konkreten Text“ mittels der poststrukturalistischen Diskursanalyse nachzuweisen. Dabei kam die Autorin zum Resultat, daß die im bürgerlich-liberalen Feuilleton entworfenen Judenbilder keine „Sonderphänomene“ sind, „sondern als eine Möglichkeit des Ausdrucks bürgerlicher Alteritätskonzepte“ aufzufassen sind. Der antisemitische Diskurs macht den Juden generell zum sichtbarsten 'Anderen' und stellt die Verbindung zwischen Judentum und Feuilletonismus her. Der Ableitung dieses Prozesses, der Erfassung der Zusammenhänge sowie ihrer Situierung in ein philosophisches, poetologisches, sozioökonomisches und politisches Umfeld wurde die Autorin des Bandes vollkommen gerecht. In Anbetracht des hinzugefügten pressegeschichtlichen Anhangs bei weitem mehr, denn die im Text behandelten Wiener Zeitungen und Zeitschriften werden der Chronologie ihrer Entstehung nach (Pressegründungen des Vormärz, im Umfeld der Revolution von 1848, der liberalen Ära, der einsetzenden Massendemokratie) mit Akribie erfaßt und es wird positivistisch über die wichtigsten Parameter (Erscheinungsform, Auflage, Druck, Format, Umfang, Preis, Eigentümer, Herausgeber etc.) referiert.

Hedvig Ujvári-Zelenai

A kiadásért felel Kőszeghy Péter, a Balassi Kiadó igazgatója
A nyomdai munkálatokat a László és Tsa Bt. végezte
Felelős vezető: László András
Megjelent 7,9 (A/5) ív terjedelemben
HU ISSN 0015-1785

Ára 800 Ft

TARTALOM

Tanulmányok

- Kiss Kornélia: Hány sort lehet egy mogyoróvesszőre írni?
Vegetáció és titkosírás Marie de France *Chievrefoil* című művében 77
- Tamás Ildikó: Jókai – Európa legősibb énekes hírmondója 86
- Törő Krisztina: Kultúrkritika és válságérzet Szerb Antal *A Pendragon legenda* című regényében 98
- Kapcsándi Katalin: Metamorphoses mythorum: Friedrich Dürrenmatt
mítoszértelmezése és feldolgozásai *A püthia halála* című elbeszélés alapján 119

Szemle

- Alekszej Loszev: A mítosz dialektikája (Regéczi Ildikó) 139
- Zwischen Utopie und Realität. Deutsch-ungarische Literaturbeziehungen im Wandel
(Szukics Zsuzsanna) 140
- Hildegard Kermayer: Judentum im Wiener Feuilleton (1848–1903) (Hedvig Ujvári-Zelenai) 143